

التمثيل للسينما والتلفزيون

تأليف: ستوني بار
ترجمة: أحمد الحضري



Bibliotheca Alexandrina



0109177

التمثيل
للسينما والتلفزيون

الكتاب السينائي

إشراف

هاشم النحاس

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام

و. سمير سرحان

رئيسة مجلة البدار

رئيس التحرير

لمسى المطيعي

مدير التحرير

أحمد صليحة

الإشراف الفني

محمد قطب

الإخراج الفني

علياء أبو شادي

التمثيل للسينما والتليفزيون

تأليف
توني بار
ترجمة
أحمد الحضري

هذه هي الترجمة العربية لكتاب :

ACTING FOR THE CAMERA

By : *Tony Barr*

الفهرس

| الموضوع | صفحة |
|--|------|
| تقديم | ٧ |
| مقدمة | ٩ |
| ★ القسم الأول : التمثيل | ١١ |
| ١ - السينما والمرح .. وجهان لعملة واحدة | ١٢ |
| ٢ - تطور أساليب التمثيل السينمائي | ١٦ |
| ٣ - الاقترباب | ٢٠ |
| ٤ - التمثيل وتعريفه | ٢٣ |
| ٥ - الاصفاء / الادراك | ٢٦ |
| ٦ - الشخصية | ٣١ |
| ٧ - التركيز | ٣٣ |
| ٨ - الطاقة | ٣٧ |
| ٩ - العواطف | ٤١ |
| ١٠ - التلقائية | ٥٢ |
| ★ القسم الثاني : العمل الذي يتطلبه الدور | ٥٥ |
| ١١ - التحضير | ٥٧ |
| ١٢ - الحقائق والظروف | ٦٢ |
| ١٣ - احفظ الدور - وليس الحوار | ٦٩ |
| ★ القسم الثالث : الأدوات | ٧٩ |
| ١٤ - الايقاع والتغيير | ٨١ |
| ١٥ - القوى المحركة | ٩١ |
| ١٦ - القصد أو الحاجة .. الهدف .. الحث | ٩٤ |
| على الحركة | ٩٤ |
| ١٧ - الانتقاء | ١٠٠ |
| ١٨ - خصائص الشخصية | ١١٢ |

| | |
|-----|---|
| ١٩ | - صور الأشياء الحية - الأشياء الفارقة |
| ١١٤ | للحياة |
| ١١٨ | ٢٠ - التدريب الأحمق - غير التقليدى . . . |
| ١٢٠ | ٢١ - الكوميديا والتراجيدية من وجهة نظر الممثل |
| ١٢٤ | ٢٢ - القراءة الباردة وتجربة الأداء . . . |
| ١٢٧ | ٢٣ - العمل مع المخرج |
| ١٣١ | ★ القسم الرابع : آليات الفيلم وشريط الفيديو . . . |
| ١٣٣ | ٢٤ - أول يوم فى مكان التصوير . . . |
| ١٣٥ | ٢٥ - الاستديو السينمائى والبلاتوه . . . |
| ١٣٧ | ٢٦ - بعض خصائص الفيلم |
| ١٩٩ | ٢٧ - تصوير مشهد |
| ١٩٩ | ٢٨ - ستديو التلفزيون |
| ٢٠٣ | ٢٩ - التنفيذ بعدة آلات تصوير |
| ٢٠٥ | ٣٠ - الحركات الخطرة |
| ٢٠٩ | ★ القسم الخامس : مهنة السينما والتلفزيون . . . |
| ٢١١ | ٣١ - كيف تبدأ مهنتك |
| ٢١٩ | ٣٢ - النجوم |
| ٢٢٦ | خاتمة |

تقديم

يبحث الممثلون دائما عن ذلك المدرس أو ذلك الكاتب الذى يوفر لهم السحر الذى سيحولهم من مواهب صغيرة واعدة الى عباقرة نوابغ . وعندما بدأت كنت أحد هؤلاء الممثلين ، وقمت بنصيبى من القراءة . ومازلت أفرا ، والكتاب الذى انتهيت توا من قراءته هو كتاب **توني بار « التمثيل للسينما والتلفزيون »** .

ولا يوجد مدرس مثل التمثيل نفسه . وسواء كان تمثيلك فى برودواى ، أو فى مسرح صغير فى مدينة صغيرة ، فى مخزن كبير فى فصل الصيف ، أو فى مسرح يتناول المتفرجون فيه وجبة العشاء ، فى فيلم كبير من أفلام مترو جولدوين ماير ، أو فى فيلم صغير بعيدا عن لوائح النقابات ، أو فى فيلم من أفلام الطلبة ، وسواء كان فى فيلم اعلاني أو صناعي أو تسجيلي أو ديني ، من أى نوع وفى أى مكان ، فلا يوجد ما هو أفضل للممثل من أن يمثل .

والسؤال الذى يجب أن يوجهه الممثلون لأنفسهم هو : « كيف أمثل بطريقة أفضل ؟ وفى فرصة أقرب ؟ » وهنا يدخل المدرس والكتاب فى الميدان .

ولقد قرأت الكثير عن التمثيل والممثلين . كما تحدثت عنهم خلال مراحل حياتي بما يكفى ملء كتب ومجلات ، لأن موضوع التمثيل لا يفشل أبدا فى إثارة اهتمامي . وما يجب أن يسفر عنه كل هذا فى النهاية هو : « ما الذى تعلمته وأصبحت أفهمه حقيقة ، ويكمننى أن أستخدمه فعلا ؟ » . وعندما كان سير **جون جيلجود** يمثل فى مسرحية « الأعمار السبعة للانسان » سأل أحدهم عما هو أصعب شيء فى التمثيل بالنسبة له ، فأجاب : « أن أجعله يبدو بسيطا » . ولقد جعله **توني بار** ، بفصاحة وبلاغة ، يبدو بسيطا فى كتابه « التمثيل للسينما والتلفزيون » . انها قراءة سريعة ، سهلة الفهم ، ومنسقة فى جمال . اننى أفهم الآن ما أفعله .

ايد آؤنر

مقدمة

فى عام ١٩٦٠ ، اتصل بى صديقى المخرج الموهوب **ديفيد الكسندر** ، ليعرف ان كنت اقبل ان اشترك معه فى تكوين مدرسة للتمثيل . ووافقت . وكان أحد الأسباب الرئيسية وراء هذا القرار هو أن هوليوود كانت مكتظة بالدمجاليين والأدعياء ممن كانوا يعتبرون أنفسهم مدرسين ومديري دعاية ومندوبين وما الى ذلك ، وكان المبتدئون الذين لا يدركون هذا ينخدعون بالمدرسين الرديئين والمندوبين المزيفين وخلاف ذلك من كل نوعيات المستغلين الذين كانوا يحتالون على حسنى النية والأبرياء . وكانت هناك حاجة واضحة الى مدرسة حسنة السمعة .

وبدأنا المدرسة (وسرعان ما تركنا ديفيد حيث تفرغ للأخراج) ، مكرسين أنفسنا لتعليم التمثيل كما تعلمناه وكما طبقناه خلال سنوات عملنا فى المسرح . وكان مدرسوننا يستعينون بستانسلافسكى حرقيا ، وكنا نستعين بميخائيل تشيكوف ولى ستراسبيرج وروبرت لويس وعدد آخر من أصحاب النظريات والمفسرين فيما أصبح يعرف باسم « المنهج » method وكان لديفيد أسلوبه الخاص .

وسرعان ما أدركت أن كل مدرس أو مدرسة أصبحت له أدواته الخاصة عن وعى أو بدون وعى ، وبحيث يستبعد أدوات التعليم والتمثيل الأخرى. التى لا تتفق مع القالب المعين . وكنت مدانا فى هذا مثلى مثل سائر الباقين ، مركزا أساسا على تمارين **القصد واستعادة العاطلة** . ومضت خمس سنوات حتى فطنت الى أن هناك شيئا ينقصنا ، وأن ما كنا ندرسه ، مهما بدا أثره بين حين وآخر ، كان محدودا جدا .

كما تبين لى بدور السنين أيضا ، انه لا يوجد عمل لمحترف على المسرح اذا كان مقره هوليوود ، انما كانت الفرص والحيوية متاحة هنا فى التلفزيون وفى الافلام الروائية . واتضح لى بكل ألم أن تركيزى فى التدريس كان خاطئا . واشترت معدات شرائط الفيديو وبدأت أعلم صغار الممثلين خصائص الصبل فى السينما كما يتعارض مع المسرح . ان الدوافع الداخلية (أى العواطف والاستجابات الحسية) هى نفسها

بالنسبة للممثل سواء عمل في السينما أو في المسرح ، مادام نفس المؤثر يتسبب في نفس رد الفعل في الشخص في نفس الظروف أيا كانت وسيلة التعبير . ان الاختلاف ينحصر في الاستجابات الجسدية ، أي التجسيدات ، التي تحددها مسافة الاتصال .

كما ان وسيلة السينما لها تقنيات خاصة واحتياجات وقدرات آلية خاصة ، وأن عمل الممثل يتأثر بهذه الآليات . ولهذا يجب عليه أن يأتلف تماما معها بحيث يصبح قادرا على أخذها في الاعتبار تلقائيا بينما يوجه اهتمامه الحقيقي لأدائه .

ولقد تمت كتابة هذا الكتاب من وجهة نظر خبرتي الشخصية في هوليوود ، لأنني عشت وعملت بها منذ عام ١٩٤٧ . وتسرى نفس المعالجة هنا سواء كان المشتغلون بالسينما في نيويورك أو سان فرانسيسكو أو أي مكان آخر ، مادام الممثل يؤدي عمله أمام آلة التصوير .

وهناك غدد من كتب التمثيل الجيدة ظهرت من قبل تناقش فلسفات التمثيل وعلاقة الممثل بالمجتمع ، وما الى ذلك . ولهذا اقتصرنا أنا على الجوانب العملية من التمثيل أمام آلة التصوير . ويوجد الى جانب هذا بعض المعلومات الأساسية عن هوليوود والاستديوهات ، التي سوف تفيد أولئك الممثلين الذين يحضرون الى هنا بحثا عن عمل دائم . كما أمل أيضا أن يكون هذا الكتاب مفيدا ومثيرا لاهتمام أولئك القراء الذين يبنون حياتهم المهنية في أي مكان آخر .

واصطلاح **الممثل** المستخدم في هذا الكتاب اصطلاح نوعي شامل ، أي انه يدل على الممثلين والممثلات . ويسرى نفس الشيء على كلمات **المخرج** و**المنتج** و**المؤلف** ، حيث أن الأبواب قد انفتحت أخيرا أمام النساء الموهوبات في كل مناطق عالم الترفيه . وبهدف البساطة فأنني أستخدم كلمة **ممثل** عندما أتكلم بصفة عامة ، وأستخدم كلمة **ممثل أو ممثلة** عندما أتكلم بصفة خاصة . وبالمثل فأنني سأستخدم الضمير **هو** عند الكلام بصفة عامة .

وفيما يلي مجموعة من النقد والمناقشات والأفكار المختارة من العمل خلال السنوات الست أو الثماني الأخيرة . لقد تعلمت خلالها الكثير ، وأمل أن تتعلموا منها أيضا .

توني بار

القسم الأول

التمثيل

السينما والمسرح ..

وجهان لعمل واحد

ان مهمة الممثل الأساسية هي أن ينقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين . واذا تذكرت هذا ، يصبح من السهل عليك أن تذكر ما هو الفرق الاساسى البالغ البساطة بين التمثيل للمسرح والتمثيل للسينما . فى المسرح ، قد يكون المتفرجون على أى مسافة منك تتراوح بين عدة أقدام وبين بعد مستويين من أدوار البلكون ، وانت ملتزم بأن تنقل كل شئ الى الموجودين فى أبعد مكان من القاعة . ويجب بناء على هذا ، أن تزيد الطاقة ، وأن تملو جهازة الكلام ، وأن يزداد التجسيد ، وقد تضيق اللمسات الدقيقة البارعة . ومع ذلك فقد تقلت أنت فى المسرح من أمور كثيرة ، فعندما لا يقدر المتفرجون على أن يروا اللمسات البارعة ، فانهم يفترضون أنها موجودة ، حتى ولو لم يكن لها وجود . ان الاداء الذى « تتم الدلالة عليه » ، أو مجرد التعبير عنه بإيحاءات سطحية ، والنظرات والحركات التى لا يوجد نبض حقيقى وراءها ، قد تبدو حقيقية لجمهور المتفرجين فيما عدا القلائل الجالسين فى الصفوف الأولى .

أما عندما تعمل فى السينما ، فان المتفرجين بصفة عامة يصبحون على بعد أقدام قليلة منك ، هو بعد عدسة التصوير عنك . ويصبح نقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين لا يزيد صعوبة عن نقلها الى شخص جالس معك عبر المنضدة . ان آلة التصوير السينمائى مستقرة عمليا على أنفك ، والميكروفون مستقر عمليا على حاجبك . وبفضل طبيعة وسيلة التعبير نفسها ، فان مخرج الفيلم ومركبه (فى حدود حرية الاختيار والتصرف) يجعلان من المستحيل على المتفرج أن ينظر الى شئ سواك وسوى وجهك عند أى لحظة حساسة عاطفياً . ان حجمك يتضاعف عدة مرات فى قاعة العرض السينمائى ، وبذا يتم تكبير كل لسة بارعة فى تجسيدك وأداك كما نجد فى التليفزيون أن لقطةك القريبة تشد انتباه المتفرجين لوجهك ، فتبدو أيضا كل لمساتك البارعة ، ويتم تكبيرها الى حد ما .

وحيث انك قريب الى هذا الحد من المتفرجين فى السينما ، فان الأمر لا يحتاج الا الى القليل لكى تدعهم يعرفون ما يحدث . وحيث ان انتباههم

كله موجه اليك ، فلا تحتاج الا الى أقل القليل لكي تكون مؤثرا • أضف الى هذا أن التركيب (المونتاج) الذي يمكنه أن يحول تركيز المتفرجين من شخص أو شيء الى آخر يساعد على الصياغة الدرامية لما يحدث • ونجد في الفيلم الجيد التركيب أن وراء التقطيع دافعا للآثارة والحث • وهذه الآثارة والحث هي التي تؤثر ، في أغلب الحالات ، في الشخص الذي قطع اليه مركب الفيلم • ان التركيب في حله ذاته توضيح لأثر الحافز ، وبالتالي فلا حاجة لك لأن تضاعف هذا الأثر بأن تقدم رد فعلك بقوة وعنف ، والا يأت هذه المبالغة بالفشل وآثارة الضحك • ونجد على هذا الأساس أن أسلوب التضخيم الأقوى من الحياة والضروري لظهور الأداء الطبيعي في المسرح ، ليس ضروريا في السينما ، بل وغير مرغوب فيه • وأكثر من هذا ، ان أي شيء تفعله بحيث يكون مضللا فيما يتعلق بما تحسه الشخصية أو تفكر فيه ، سوف يلحظه المتفرجون • ان آلة التصوير لا تسمح بأي غش أو خداع • واما أن تكون مخلصا ، أو لا تكون • وإذا قال رجل لزوجته في مشهد ما : « يا الهى ، لقد كنت أقود السيارة الى الوراء لكي أبتعد عن مدخل الجراج فدهست الطفل » ، فإن المتفرجين يدركون الوقع العاطفي الناتج ، بفضل ارتباطهم بمثل هذه الفكرة وانهماكهم فيها • وعندما يجبر مركب الفيلم المتفرجين على أن ينظروا الى متلقي الخبر - الزوجة أم الطفل - بأن يقطع الى لقطة قريبة لها ، فإن المتفرجين سيتعاطفون معها ، حتى ولو لم تفعل أى شيء على الإطلاق • أما اذا فعلت شيئا كاذبا مضللا ، فإنها سوف تحطم العواطف التي بدأت تتجمع داخل المتفرجين ، لأنهم لن يصدقوا رد فعلها • وإذا اكتفت بأن تفعل مجرد ما قد تفعله في الحياة الحقيقية ، أو أقل من ذلك قليلا ، فإنها ستكون مؤثرة ومثيرة للمواطن • ان الكلمة الأساسية هي البساطة • ومن السهل أن نتقبل كلمة البساطة ، ولكن ليس من السهل الحصول على خصائصها • ولكي تكون بسيطا فإن الأمر يتطلب أن تثق بنفسك • انه يتطلب أن تكون مطمئنا بالتقدير الكافي في عملك كممثل بحيث تعرف أنك واضح ، وأن الشيء الصحيح والشيء الحقيقي هو الذي سيحدث • وأن المتفرجين سوف يخلقوه •

لماذا يمشي الممثلون في مثل هذا الرعب والخوف من احتمال أن المتفرجين لن يفهموا ما يشعرون به ؟ ان المؤلفين في أغلب الأحوال يصفون الأجاسيس والبلشاع ، ويمهدون بطبيعة الحال الظروف المحيطة التي تبتدئ المتفرجين لكي يحسوا بما يجب أن تحسه الشخصية • وبالتالي يصبح المتفرجون طوع بئناك بفضل السينما كوسيط ، بحيث لا يمكنهم الا أن يدركوا لذي الفوارق الصغيرة • فإذا كنت صادقا في اصغائك بكل حواسك ، وإذا كنت مستجيبا بالكامل لكل ما يثيرك ويحركك ، فلا مفر أمام المتفرجين من أن يندمجوا فيما تمر به من تجربة ، ولا وسيلة أمامك لكي يصيبك أي

نقص فى الوضوح العاطفى واللفظى • ولا يلزمك أن تحاول ، ولو للحظة واحدة ، أن تهمل وأن تقول للمتفرجين « انظروا الى ، ألا أشعر بكمية هائلة من المشاعر ؟ »

تذكر أيضا ان المتفرجين فى صفك • لقد فتحوا أجهزة التليفزيون أو ذهبوا الى دور السينما لكي تثير مشاعرهم • وعلى هذا ، فهم لا يتحدثونك ، ابهم يريدون منك أن تثير مشاعرهم • ولديهم مشاعر وأحاسيس • يشترك فيها كل العالم ، وإذا كنت مخلصا فى أدائك للشخصية فانهم سوف يفهمون ما هو مقروض أن تحس به عندما يدفعك باعث معين • تذكر دائما ، ان البساطة هى جوهر التمثيل السينمائى الجيد • فعندما كان سير جون جيلجود يؤدي دوره فى فيلم « الأعمار السبعة للأنسان » سأل أحدهم عن ما هو أصعب شيء فى التمثيل بالنسبة له ، فأجاب : « أن أجعله يبدو بسيطا » •

تطور أساليب التمثيل السينمائي

لقد شاهدنا جميعا أفلاما تمت صناعتها في الأعوام المبكرة للسينما . كان الناس يتحركون فيها بسرعات تزيد عن السرعة العادية لأن آلات التصوير كانت تدار باليد ، ولم تكن هناك طريقة دقيقة للتنسيق بين سرعة التصوير وسرعة العرض . وكان الممثلون أفرادا غير مدربين ، في أغلب الحالات ، حسنى المظهر أو ممن يمكن الحصول عليهم مقابل أجر معتدل . ولأن السينما لم تكن ناطقة وقتئذ ، كان المخرجون والممثلون يعتقدون أنه من الضروري المبالغة في الإيماءات وتصبيرات الوجه حتى يمكن نقل أحاسيس الممثل . كان هناك قدر كبير من الاشاحة بالأيدي ومن لوى قسماات الوجه . ولم يكن التمثيل المسرحي قد ابتعد عن أيام الميلودراما ، وكان أسلوب المبالغة هو المتبع عند العديد من الممثلين .

وانتشر هذا الأسلوب لعدة سنوات ، وبدأ المتفرجون يالفون هذا العرف وعودوا أنفسهم على أن يتأثروا به ، ثم ظهر تحول تدريجي نحو مزيد من الواقعية في المسرحينات ، الا أن التمثيل مازال لا يقارن بالطريقة التي يتصرف بها الناس في الواقع . ولم تبدأ الأمور في التغير الا عند حلول السينما الناطقة في عام ١٩٢٨ . أى عندما كان لابد أن تتغير الأمور .

وقبل هذا بقليل ، أى عندما تم تقديم الصوت في صناعة السينما ، رفض أغلب منتجي هوليوود (وكان السينمائيون قد انتقلوا وقتئذ من نيويورك حيث بدأت صناعة السينما الى هوليوود) فكرة أن اضافة الصوت لها أى ميزة . بل بالعكس ، كان أكثرهم يعتقدون أن مجرد التفكير في اضافة الصوت سخف هم في غنى عنه .

الا أن شركة اخوان وارنر كانت تختلف في تفكيرها عن هذا . كان لديهم سيناريو بعنوان « مغنى الجاز » يعتمد على مسرحية من برودواى . وكانوا يريدون أن يستخدموا مطربا اسمه آل جونسون في الدور الرئيسي . وكان الدور يتطلب منه أن يغنى عدة اغان محبوبة وأن ينشد بعض التراتيل في المعبد اليهودي الذى يشرف عليه والده . واغتنم اخوان

وارث هذه الفرصة الكبيرة • وصوروا الأجزاء الفنائية من الفيلم ناطقة •
ودن لابد من ترتيب الإبت عرض طمحه جديدة بطبيعة الحال في دور
السينما التي سيرعرض فيها هذا الفيلم ، مما أقلق عددا من أصحاب دور
العرض • إلا أن شركة اخوان وارنر كانت تملك دور عرض خاصة بها ،
وهكذا أصبحت المشكلة تخصم دون سواهم •

وكانت النتيجة مذهلة • لقد أحب المتفرجون السينما الناطقة •
ولم يعد هناك شك في أنها صالحة للاستخدام ، بل وفي أنها ستكتسح
صناعة السينما جميعها ، وسيتم تعميمها •

• واستحدثت مشاكل ضخمة • إذ كان عدد من ألمع نجوم هوليوود
«لا يمكنهم الكلام» • كانت أصواتهم شنيعة • وكانوا يتلفسون • وكانوا
يتأفكون • ولم يكن لهذا أهمية عندما كانت الأفلام صامتة • أما وقد اعتاد
المتفرجون على الاستماع إلى الأفلام ناطقة ، فقد صاروا يضحكون على عدد
من هؤلاء النجوم • وهذا تدافس جديد للبحث عن ممثلين حشني المظهر ،
يمكنهم أن يمثلوا ، ويمكنهم أيضا أن يتكلموا •

وانتج المخرجون والممثلون إلى برودواي ، لأغراض أكثر تنوعا المتزوج
مفيرة للظهور في «التشويق» وزاد الأداء اقترابا من الواقعية ، إلا أنه كان
لا يزال يتخوف على قدر من المبالغة في أكثر أجزائه • ويمكن تمييز الأفلام
الناطقة الأولى بسهولة من أسلوب التمثيل السريع المتكلف بها •
ومع بداية الثلاثينات بدأت الأمور في التغير • فلم تكن الأزمنة
الاقتصادية قد اختفت ، وكان المتفرجون يطلبون أفلاما هروية كوجبة
ترفيهية • وأصبح طلب اليوم هو الأفلام الموسيقية الاستعراضية والأفلام
الدرامية التي تقدم أشخاصا جذابين تحيط بهم مظاهر الثراء • وزاد الطلب
على أشخاص لهم مواهب خاصة ولكن خبرتهم بالتمثيل محدودة أو معدومة ،
مثل المطربين والراقصين • وأصبح بعض الشبان والشابات الذين يتصفون
بالوسامة نجوما ، على حساب جون باريمور وجودج أوليس ووالاس
بيرى • وأصبح التمثيل أكثر بساطة ، حيث إن أكثر المؤدين لا خبرة لهم
بالتمثيل ولا موهبة • وكانوا يظهرون في أحسن حالاتهم عندما لا يجهلون
أنفسهم في المحاولة •

وفي نهاية الثلاثينات بدأ التمثيل السينمائي يحتل مكانته ويأخذ
دوره الصحيح • وتطلبت الكتابة الجيدة تمثيلا أفضل من المؤدين •
وأصبحت الأفلام تضم نجوما مثل هنرى فوندا وجيمس ستوارت وكارل
جبل وستنر تراسي وجون واين وكاترين هيبود وجيرى جارسون
وكلوديت كولهت وكون كراوفورد وأوليفيا دي هافيلاند ، ممثلين ممتازين
يعملون ببساطة وإخلاص ، يبرزون صفاتهم الشخصية في العمل ، أكثر
مما يحاولون أن يصبحوا شخصيات أخرى • وكانت السيناريوهات يتم
تفصيلها وفق مواهبهم الخاصة وشخصيتهم ، مع بذل أقل مجهود

لتغييرهم عن هذا ، مادام المتفرجون يدفعون ملايين الدولارات لكي يشاهدوهم كما هم . وما هو أهم ، أن المؤدين بداوا يظهرن كأنهم أشخاص عاديون ، أكثر مما هم ممثلون في أدوار معينة ، وبدأ أصبح توحده المتفرجين معهم أكثر سهولة .

وكانت هناك حركة موازية في المسرح ، تعتمد على جهود ستانيسلافسكي في روسيا . وكان « مسرح المجموعة » Group في نيويورك هو المقابل الرئيسي له ، ومن هذه « المجموعة » ظهر الأسلوب الطبقي جدًا لرجال راتدين يمثلهم جون جارفيلد وفرائشوت تون ، وهذا اثنتان من ممثل المسرح القلائل ذوي الخبرة الواسعة الذين تمكنوا من أن يصبحوا نجومًا سينمائيين . وكان أسلوبهم في جوهره يمثل أسلوبه كلاود جيبيل وسينيس تراي وغيرهما من ممثل السينما ، إلا أن تجربتهم المسرحية كانت أقوى وأغزر . كتب انتقل أيضا عدد من ممثلي الشخصيات البادعين (يا فيهم يومان بوهين وآرت سميث وموريس كرونوشتي) من « المجموعة » إلى السينما . وما يثير الاهتمام أن يبقى النساء تمكّن أيضا من هذا الانتقال .

وتنادى الأسلوب الطبقي في أواسط الأربعينات ، عندما تمكن ممثل واحد من أن يقود ثورة في التمثيل السينمائي . لقد قام مارلون براندو بتحويل مسرحية تينسي ويليامز « حربة اسمها الرغبة » في برودواي ثم في السينما تحت قيادة المخرج الواقعي أيليا كازان . كان براندو طبيعيا ممتازا فوق العادة . كانت سرعة الخطر Pace عنده متممة ، كان يستغرق وقتا في التفكير وفي التعبير عما يمكنه من غضب . وكان عاطفيا سريع الانفعال ولكن ليس بما يزيد عن واقع الحياة . ولقد حاول عشرات الممثلين والممثلات أن يقلدوا أسلوبه في التمثيل ، ولكن أغلبهم لم ينجح ، لأن مارلون براندو كان - وما يزال - فريدا في نوعه . والنتيجة ، على العموم ، اتجاه يزداد اقترابا من المعالجة الواقعية البسيطة . وفي أوائل الخمسينات ظهرت ثورة أخرى ، هي التليفزيون . لقد انتقل الممثلون إلى منازل المتفرجين ، وأصبحوا على بعد عدة أقدام من كل منهم . وكانت شاشة التليفزيون صغيرة إذا ما قارناها بشاشة السينما ، ودعا هذا مخرجي بعض مسلسلات التليفزيون الدرامية الأولى مثل « ستوديو ١ » و « مسرح تليفزيون فيلكو » و « مسرح تليفزيون كرافت » و « مسرح ٩٠ » ، إلى زيادة الاقتراب من وجوه الممثلين أكثر مما يفعل مخرجو الأفلام السينمائية الروائية . وأصبحت اللقطة القريبة جدا (ل . ق . ج .) أمرا مألوفًا ، وأصبحت وجوه الممثلين تملأ الشاشة الصغيرة . وأصبحت أقل مبالغة في تعبير الوجه ملحوظة وغير مريحة . وصار لزما على الممثلين أن يتعلموا كيف يعملون تجسيدهم للبدن بيسيط .

وبعد قليل ، انتقل مخرجو التلفزيون من أمثال جون فرانكنهايم وروالف نلسون وآرثر هيلر ونورمان جويسون ومارك وايلد الى السينما ، مطبقين الأسلوب التلفزيوني الذي كانوا يستخدمونه على شاشة السينما . وعندما أصبح نجوم التلفزيون نجوم سينما ، نقلوا معهم طريقة اقترابهم approach ، وسرعان ما أصبحت كل وسيلة تعبير تعتمد على آلة تصوير تستخدم نفس طريقة الاقتراب الأساسية . وأصبحت طريقة الاقتراب السائدة في التمثيل هي أن تكون بسيطا ، وأن تكون صادقا ، وأن تكون منهمكا الى أقصى حد في الاصغاء .

وفي الارسال التلفزيوني لحفلة توزيع جوائز الأوسكار عام ١٩٨٠ ، قال سير أليك جينيسي ، عندما كان يتسلم جائزة الأوسكار ، أنه عندما بدأ التمثيل لم يكن السينما أدولا أنه لا يجب أن يفعل شيئا ، وأنه ما زال يفعل نفس الشيء . بعد ٢٥ سنة : أي أن يكون بسيطا .

الاقتراب

يبدأ أغلب مدرسي التمثيل بالتدريب على تمارين من نوع أو آخر .
وقد تكون هذه التمارين مجرد ألعاب مسرحية ، أو تمارين خيالية الجوارب ،
أو تمارين ذاكرة الانعكاس ، أو تمارين الخيال أو التركيز ، أو ما إلى
ذلك . ولا يسمح المدرسون للطلبة التمثيل بل يصرّون على تحصيلهم
تمثيلية لا يعد الانتهاء من الدراسة المستفيضة لما هو معروف بالاساسيات .

وبما أنني قد سبق لي أن فكرت وقمت بالتدريس بهذه الطريقة
بنفسي لعدة سنوات ، فقد اعتلت على هذه الاجراءات وعلى معدل التطور
الذي يمر به الطلبة ، وتوصلت الى استنتاج أن هذه الوسائل ليست
الأكثر فاعلية وأنها تستنفذ وقتا أكثر مما يلزم . وعندما يقضى الطلبة
الشهور الأولى ، بل والسنوات الأولى أحيانا ، في تمرينات معينة ، فإن
هذه التمرينات تكتسب أهمية تزيد عما يجب بالنسبة للعائد من
استخدامها . إذا بدأ الطلبة بتمرينات ، فإنها ستبدل لهم وكأنها أهم
ما يجب أن يتمكنوا منه . وينتج عن هذا انه عندما ينتقل الطلبة الى تأدية
المشاهد فإن كل تركيزهم يكون على التمارين التي سوف تساعدهم على
الحصول على قيم الحواس والانفعالات الضرورية في المشهد ، وتصبح عملية
الاصفاء ثانوية ، بينما نجد في واقع الأمر ، أن الاصفاء هو المظهر البالغ
الأهمية في عمل الممثل . ويصبح من الصعب جدا على الممثلين عندئذ أن
يحتفظوا لهذه التمارين بمكانها الصحيح كمجرد أدوات تدريب ، وأن
ينسوا كل شيء عنها أثناء تمثيل المشاهد .

إن احساس الممثل وانفعالاته سوف تتحرر بسرعة خلال عمل المشاهد
عنها خلال عمل التمارين ، إذا ما تم الاقتراب من عمل المشاهد بالطريقة
الصحيحة . وعندما أتمكن من تعليم الممثلين أن يصغوا بكل حواسهم ،
وأن يؤدوا العمل على أنفسهم بالنسبة للبواعث وردود الأفعال التي يتكون
منها الأداء ، فإن منابع الأحاسيس سوف تفتح لهم بطريقة أسرع وأشد
أثرا .

ويجب أن يتقبط المدرسون لعنصر الوقت أثناء تدريبهم الممثلين في .

مجالى السينما والتليفزيون • قد يقرر شخص أن يصبح ممثلا ويلتحق
بمدرسة مثل مدرستى • وبعد بضعة شهور يتجه هذا الممثل باحثا عن
مندوب احلى الشركات ، أو يلتقى بالمختصين بتوزيع الأدوار ، وسرعان
ما يحصل هذا الممثل الشاب غير المتدرب على دور أو أكثر • ويعود هذا
النجاح السريع الى أنه فى مجالى السينما والتليفزيون ، تكون الصفات
الشخصية أكثر أهمية من مستوى الموهبة • ان الطبيعة اللصيقة بألة
التصوير هى المسئولة الى حد كبير عن هذا الحال • ليس من المهم أن
يتحرك الممثل جيدا ، أو أن يكون له صوت متدرب ، أو أن يقدر على أداء
الشخصية بكل ما تحمله من أعماق كلما كتبها أونيل أو ميلر أو شكسبير •
انما المهم أولا ان تكون له الصفات الشخصية التى يحتاجها المنتج فى هذا
الدور بالذات • وتصبح مهمتنا بالتالى أن نساعد الممثل على أن يلمس
موهبة الطبيعة بسرعة حتى يكون مستعدا بقدر الامكان لتأدية الدور
عندما يفوز به بفضل صفاته الشخصية ، وأن نساعد الممثل على أن يحرر
نفسه بحيث يتمكن أن يمنح صفاته الشخصية تعبيرها الكامل • وهذا هو
السبب الذى قررت من أجله أن أقترب من التدريب كما أفعل الآن ، وأن
استخدم معدات التصوير لكى يتدرب الطلبة أمامها من أول البداية •
وإذا ما بدأت أشك فى طريقة الاقتراب هذه ، فإن الأمثلة التالية
وما شابهها سرعان ما تعيدنى الى الواقع •

جاءت شابة جذابة ، وإن لم تكن جميلة بشكل خارق ، لكى تتعلم
على بمجرد انتهائها من دراستها العليا • كانت ممثلة مقبولة ، بقدر ما تكون
المبتدئة التى تبلغ سن التاسعة عشرة ، وكانت لها شخصية محبوبة • كانت
مرحة وجذابة وذكية • وبعد أن درست عندي لمدة ثلاثة أو أربعة شهور ،
سمعت أن شركة يونيفرسال تحتاج الى ممثلة لكى تؤدى دورا فى مسلسل
جديد ، وكانت هذه الطالبة تبدو مناسبة تماما لهذه المهمة • ولم أكن
أتوقع أن يحدث شيء ، ولكننى أرسلتها الى هناك ، ولعجبى حصلت
الطالبة على دور صغير فى ذلك المسلسل •

وكان أحد الشبان يتعلم على لمدة تقل قليلا عن سنة • وكان من
أقل الممثلين الذين مروا بى وعدا بالنجاح ، ومن أكثرهم تصلبا وعنادا •
من بين جميع من تدربوا عندي خلال فترة طويلة • ولكنه كان يملك صفات
شخصية واضحة لا يمكننى انكارها ، حيث كنت ألحظ الفتيات ، الواحدة
منهن تلو الأخرى ، وهن يقعن فى أسر • وترك هذا الشاب مدرستى ،
وبعد مرور شهرين حصل على دور يشارك فى بطولة مسلسل قدمته
شركة ان • بى • سى •

وليس لدى فصل لمن فى سن المراهقة ، ولكننى قبلت مرة فتاة
عمرها خمسة عشر عاما ونصف العام فى أحد فصولى الاعتيادية ، نتيجة
لكثرة الحاج جدتها • وكانت هذه الفتاة تبدو لي وكأنها فار ، ولكننى

تأكدت بعد درسين من انها كانت فارا غير عادى . فبالرغم من انها كانت
خجولا ومنطوية تفحص نفسها من الداخل ، الا انها كانت تملك قدرة
هائلة على تقبل الظروف التخيلية وتصديقها . وهذه الصفات ، الى جانب
موهبة غزيرة بلبات تبرز منها ، جعلتها ممثلة ممتازة من نوع خاص فعلا .
وفى خلال ستة شهور وقعت عقدا مع منسوب احدى شركات هوليوود
الكبرى ، وسرعان ما أصبحت بعد ذلك تؤدى أدوار الممثلين الضيوف فى
مسلسلات شركات التلفزيون المعروفة .

قد يبدو أننى فصلت هذه الحالات الثلاث جانبا ، من بين مئات بل
وآلاف الحالات لمن عملوا معنا عبر السنين الطويلة . الا أن الحقيقة توضح
أن عددا من الطلبة لا حصر لهم قد وجبوا عملا بعد فترة وجيزة جدا .
قد لا يحصلون على أدوار البطولة ، وقد لا يحصلون على أدوار تقل عن
هذا قليلا ، ولكنهم ينهبون الى العمل فعلا . وبناء على هذا ، فأننى أشعر
أن أفضل وأهم خطوة هي أن تعمل مع الطلبة فى مشاهد ، بحيث يصبحون
مستعدين لما سوف يكون عليهم أن يفعلوه ، عندما يحصلون على أول
استدعاء لهم . إنى يطلب منهم أجد أبدا أن يرتجلوا أو أن يؤدوا تهيؤنا
فى التركيز أو ذاكرة الجواسير . ويعد أن لمست بنفسى نتائج هذه الطريقة
فى الاقتراب ، عرفت انه حتى لو كنت أدرب الناس من أجل الميهرج ،
فأننى سوف أبدا بالطريقة نفسها .

التمثيل وتعريفه

هناك عدة تعريفات للتمثيل ، يرتبط كل منها بطريقة الاقتراب من هذا الموضوع التي ينتهجها المدرس الذي يقدم هذا التعريف . الا أن أغلب هذه التعريفات تتجه إلى أن تكون تعريفات نظرية مجردة . ولكي نعرف التمثيل بطريقة واقعية ملموسة ، يلزمنا أن نفحص تركيب السلوك الانساني :

اننا في واقع الحياة نستجيب لسلسلة من الدوافع ، كل منها على الآخر ، وكل منها يخلق بداخلنا نوعا من الحركة التي تنطلق إلى الأمام ، سواء كانت حركة إلى الأمام في الفكر ، أو في العاطفة ، أو في خبرة الحواس ، أو في نشاط يدني ، أو في أي تركيبة من كل هذا . وتعتمد استجابة كل فرد على حدة لهذه الدوافع على نوعيته كشخص وعلى حالته الذهنية ومشاعره وحالته الجسدية عندما يتلقى أحده هذه الدوافع . والنقطة المهمة هي أن الانسان يستجيب للدوافع في شكل مستمر من **العمل ورد الفعل** . وعلى هذا وما دام المفروض أن التمثيل هو مرآة للسلوك في واقع الحياة ، فعلى الممثل في دوره أن يستجيب أيضا للدوافع من لحظة إلى أخرى . إن الاستجابة تخلق القوى الدافعة للحركة الأمامية في حياة الشخصية - انها على الأقل تورد الطاقة الحركية في كل مناسبات السلوكيات والحركات البشرية . ولنبدأ تعريفا للتمثيل ، ولننقل ان **التمثيل استجابة للدوافع** ، التي قد تكون واقعية أو تخيلية . مثال : أنت تجلس على مسمار ، فتقفز ، وتصبح « آوتش ! » . ان هذا شكل من الدافع/الاستجابة الواقعية : أو أنت تسمع كلمات « أنا أجيك » في ظروف تخيلية لمشهد ، فتتسارع دقات قلبك .

ومن الواضح انه ليس كل من يستجيب لدافع ما بمثلا . فلابد من توفر عوامل أخرى هامة . أولها بكل وضوح هو أن الظروف المحيطة قد تم تهيئها . وعليه ف التمثيل استجابة للدوافع في ظروف تخيلية . والخطوة التالية هي الحاجة للتخييل في التمثيل ، حتى تتمكن من أن تصلق الظروف التخيلية . ثم نضيف الى هذا ، انه يجب إثراء الاستجابة

حتى لا تكون ببساطة مجرد استجابة صادقة ، بل يجب أن تكون أيضا ، استجابة متيرة للاهتمام ودوامية . لقد أصبح التعريف الآن : التمثيل استجابة للدوافع في ظروف تخيلية وبطريقة بارعة في التخييل .

ومادما نعرض للدراما ، سواء كنت تمثل للمسرح أو للسنيما أو للتلفزيون ، فيجب أن توثق بالعزى المحركة لما تفعله ، بحيث يكون هناك صعود وهبوط ، وتغيير وتبدل ، في عملك . وإذا لم يتوفر هذا فسيكون اداذك على وتيرة واحدة ، ودا بعد واحد ، ومملا - أى ذلك النوع من الاداء الذى نتوقه من الشخص العادى ، وليس من ممثل محترف . وبالتالي يمكننا أن نتوسع فى تعريفنا ليكون : التمثيل استجابة للدوافع فى ظروف تخيلية وبطريقة بارعة فى التخييل ولها قوى محرركة فعالة .

والشخصية - فى السيناريو - التى تستجيب الى الدوافع لها أهمية قصوى ، لأن شكل الاستجابة الى الدوافع يتوقف على الفرد ، والشخصية هى الفرد الذى تتعامل معه . عليك أن تراعى كل سمات هذا الفرد : الزمان الذى يعيش فيه ، المكان الذى يعيش فيه ، والطريقة التى يرتدى بها ملابسه ، والطريقة التى يتكلم بها ، والطريقة التى يتحرك بها . وبكلمات أخرى : يجب أن تكون صادقا من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية . وإذا كنت كذلك ، فإن تعريف التمثيل لن يتغير مهما كان شكل أو أسلوب الدراما المرتبطة بالموضوع . أنك بناء على ذلك ، تستجيب للدوافع فى ظروف تخيلية وبطريقة بارعة فى التخييل ولها قوى محرركة فعالة ، بحيث تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية ويبتها .

وأن تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية هو أمر هام جدا فى هذا التعريف للتمثيل . فهذا العنصر يضمن أن تكون طريقة الاقتراب دائما معاصرة ، حيث أن تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب تعنى أنك تأخذ فى الاعتبار المواقف والعادات وخلاف ذلك ، فى الزمن الذى تدور فيه أحداث الدراما . وعلى هذا ، فإن الدراما المعاصرة سوف تكتسب دائما مظهرا معاصرا ، لأنها تكون صادقة دائما بالمعايير السارية - وهنا هو ما يعيش فيه المتفرجون ، ليس كذلك ؟

ولا يعتبر التعريف كاملا اذا لم نأخذ فى الاعتبار الهدف الاقصى للاداء . اذا لم تنقل هذه الاستجابات الأفكار والأحاسيس الى الجمهور ، فلا قيمة لها . ان الالتزام الأساسى للممثل هو نحو المتفرجين . ويجب على الممثل اذا ألا يكتفى بأن يمثل ، بل بأن ينقل . وهكذا يصبح التعريف الكامل للتمثيل هو : التمثيل استجابة للدوافع فى ظروف تخيلية وبطريقة بارعة فى التخييل ولها قوى محرركة فعالة حيث تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية ويبتها ، بحيث تنقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين .

وإذا كان هذا التعريف صحيحا فإن الهدف الأول أمامك هو أن
تطور جسمك - أى الآلة التى تعتمد عليها - بحيث يصبح مدركا لكل
المواقع ، والهدف الثانى ، أن تصبح آلتك قاذرة على امتصاص كل
المواقع دون أى عائق ودون أى رفض . والهدف الثالث ، أن تصبح آلتك
حرة بالقدر الكافى من الناحية العاطفية والحسية والجسدية ، بحيث
تستجيب للدوافع الموجودة .

إن جسم الممثل تركيب معقد بشكل غير عادى . ويبدأ الممثل تدريجه،
فى كل الحالات تقريبا ، بألة يمكن مقارنتها بالبيانو الذى يضم عشرين أو
ثلاثين أصبعاً لا تعمل ، على الأقل ، أن مهنة مدرس التمثيل والممثل أن
يطلقا حرية هذه الأصابع بحيث يمكنها أن تعزف بسهولة وحسب الطلب .
إنها مهمة شاقة فعلا ، قد تستغرق حياة كاملة لتحقيقها ، إذا كان النجاح
الكامل ممكنا للإنسان .

إن التمثيل يعتمد على عاملين أساسيين . الأول ، هو آلة حرة ، آلة
لا تعترض حركتها أى عوائق عاطفية أو برود فكرى أو كآبة حسية . والوضع
الأمثل خلال الأشهر الأولى ، وربما السنوات الأولى ، فى تدريب الممثل ،
أن يركز بالكامل على تحقيق هذه الحرية والوصول إليها . والعامل الثانى،
وهو على نفس القدر من الأهمية ، هو حرفة التمثيل وتقنيته . ويحتاج
التدريب على هذا الى عدة سنوات أيضا . ويؤدى كل عامل من هذين
العاملين بنون الآخر ، الى تمثيل ذى بعد واحد ، لا نظام له ولا يشير
الاهتمام . أن كليهما ضروريان فعلا من أجل الإنجاز الكامل للدور .

تذكر أن للمتفرجين حاستين فقط يمكنك أن تصل اليهما . ليس
فى إمكانهم أن يلمسوك أو يلمسوك ، فى إمكانهم فقط أن
يسمعوك وأن يرووك . وهذا هو ما يجعل التجسيد حيويًا إذا أردت أن
تتصل بالمتفرجين وأن تنقل اليهم شيئا . وأيا كان ما تريد أن تجعلهم
يحصلوا عليه ، فلا يمكنهم أن يحصلوا عليه الا من خلال تلك الحاستين .
يمكنك أن تفكر أو أن تعطيل النظر الى خصرك ، فلن تصل الى أن تنقل اليهم
شيئا ، الا اذا غطي الازرقاق وجهك أو أن تقدم اليهم شيئا يمكنهم أن يروه
أو أن يسمعوه . وتذكر أيضا أن التجسيد ينطبق على أى شئ ، مهما كان
دقيقا ، مادام المتفرجون يمكنهم أن يتبينوه . إن الوقفة القصيرة أثناء
الكلام ، أو حركة العينين ، أو تأخير النفس لحظة واحدة ، كلها تجنيدات
تأثلى قذف المقعد عبر الحجرة .

الاصغاء / الإدراك

إذا كان على أن أجيب على سؤال : « ما هي أهم مقدرة مطلوبة للممثل؟ »
فلا تردد ولا خلاف في هذا . ستكون اجابتي بلا نزاع هي **الاصغاء** .

وحتى لا يحدث أي سوء فهم ، دعوني أعدد ماذا أقصد بـ **الاصغاء** .
انني اتحدث عن **الاصغاء بجميع الحواس** . وبكلمات أخرى ، ان **الاصغاء**
يتضمن أكثر مما تسمع . انه يتضمن ما ترى ، انه يتضمن ردود أفعال
جميع حواسك . وإهم من هذا انه يتضمن كل ما تدركه وتلاحظه وتفهمه
بالبديهة وبالإحساس ، وكل ما سبق لك أن خبرته وأدركته في الماضي .

إن معنى الحوار يزداد قيمة بما تنقله اليك أدواتك الفكرية والحسية
عن معنى الكلمات التي سمعتها والحركة التي رأيتها وكل ما هو غير ذلك .
وبكلمات أخرى ، انك تسمع صوت شخص يتكلم ، انك « تسمع » المعنى
الحرفي للكلمات ، انك تسمع أيضا التغير الصوتي ، وبالتالي يصل اليك
المعنى الضمني لما قاله هذا الشخص . انك « تسمع » صدىا أو الما
بالاستنان ، انك « تسمع » الحرارة أو البرودة ، انك « تسمع » أحاسيس
للممثل الآخر وحالته النفسية ، انك « تسمع » رائحة الشخص الآخر ،
وطريقة الشخص الآخر في المشي ، وطريقته في الجلوس ، انك « تسمع »
أفكارك أنت . عندما تصغي حقيقة ، فانك « تسمع » كل ما يمكنك أن
تدركه ، وكل الأشياء التي « نسميها » تؤخر فينا بدرجة أو بأخرى .
وعلى هذا ، فـ **الاصغاء هو الإدراك** .

ومن الصعب على الممثل أن يكرس نفسه للإصغاء بكل الثقة في
تأثير هذه الطريقة . اننا نطبق على الجملة التالية التي سنقولها ، وعلى
الجزء التالي من عملنا ، وبالتالي فإننا نسبل إلى تحديده ارتباطنا بالممثلين
الآخرين . وهذا إجراء خطير جدا .

اننا نؤدي تمرينا بسيطا على **الاصغاء** في الفصل الدراسي . لقد
تعلمت خلال سلسلة من الجلسات الخاصة التي كان يقودها عالم نفس
غير عادي ، وهو دكتور **فانتايل براندين** . لقد قاد براندين سبع جلسات
مع مجموعة مختارة من تلاميذنا ، مستغلا بعض الوسائل التقنية التي
يستخدمها في العلاج النفسي ليري ان كنا سنجد ان بعضها قد يفيد

الممثلين دون أن يتورطوا فيها يتعلق بالعلاج . ولقد برز التمرين التالي على كل مأسواه خلال هذه الجلسات الرائعة :

يجلس ممثلان على الأرض بحيث يواجه كل منهما الآخر على أقرب مسافة ممكنة دون أن يتلامسا ، وبأي وضع يجذانه مريحا لهما . ويكون أحد الممثلين هو المصغى ، ويكون الآخر هو المتحدث . وليس على المصغى أى التزام على الإطلاق فى هذا التمرين ، إلا بأن ينظر مباشرة الى الشخص الآخر وان يصغى اليه تماما . ولا يلزمه أن يتخذ أى رد فعل من أى نوع . ولكنه إذا شعر بأنه يريد أن يفعل شيئا ، أو يتصرف تصرفا لا إراديا ، فلا بأس . وإذا لم يحدث شيء فلا بأس أيضا . وكلمات أخرى ، ليس على المصغى أن يضطر الى أن يؤدي شيئا أو أن يريد ذلك ، بل عليه الإصغاء ببساطة .

ويقدم المدرس للمتحدث مجموعة مبتتالية من جمل غير كاملة . وفى كل حالة منها ، يكرر المتحدث النصيف الأول من الجملة كما أعطيت له ، ثم يتمها . ثم يكرر النصيف الأول مرة أخرى مع نهاية جديدة . ويتكرر الاجراء حتى يقدم المدرس للمتحدث جملة أخرى غير كاملة . فمثلا ، يقول المدرس : « الشيء المفيد فى أن تصبح ممثلا هو... » فيقول المتحدث : « الشيء المفيد فى أن تصبح ممثلا هو أنك تكسب كثيرا من المال . الشيء المفيد فى أن تصبح ممثلا هو الحصول على فرصة الشهرة والاهتمام بك وتبنيك » . ويستمر المتحدث حتى يغير المدرس الجملة غير الكاملة ، وتكون الجملة الجديدة هى : « عندما كنت صبيا صغيرا... » وواصل المتحدث تكرار « عندما كنت صبيا صغيرا كنت أكثره الانصاف الى المدرسة » .

ويسمح المدرس للممثل المتحدث بأن يتكرر أى نهاية للجملة إذا لم يتخطر على باله نهاية حقيقية . ولا يهمه وضيق هذه النهاية ما دام استجوار التمرين وإيقاعه لا ينقطع أو يضطرب . وفى وقتها خلال هذا الاجراء سوف يكشف المتحدث ، عن وعى أو بدون وعى ، عن احساس معين تجاه أحد الأشياء التى يتحدث عنها . وسوف يتمكن المصغى ، الذى ليس عليه إلا أن يصغى ، فى أغلب هذه الحالات من أن يدرك هذه الاحساسات وهما ملفتة فى دفتها . وفى أغلب هذه الحالات أيضا ، سوف يبدأ المصغى فى التجاوب ، قد يضحك أو يتسهم ، أو قد يصيح ، وقد يهز رأسه استنكارا وقد يمد يده ويلبس الممثل الآخر . ويتعلم المصغى من هذا انه اذا اعتمد على الإصغاء ووثق فيه ، فانه يدرك أشياء لم يكن ليدركها بدونها . وإهم من هذا كثيرا ، أنه سيبدأ فى تلمس طريقته الى الاحساس . وغالبا ما تتولد الجاذبة والانفعال عن هذه الطريقة فى الإصغاء وتصبح المشكلة الكبرى أمام الممثل فى أغلب الحالات هى أن يمنع انفعالا صادقا فى مثل هذه الظروف التخيلية .

• ويستتوفر للمصنف أيضا نبضات من آن لآخر تمكنه من أن يجسد (يتحرك ويلبس) ، نتيجة للاحساس التي تولدت في هذا التمرين .
وانه لامر مدهش ومثير أن تتعلم أن مثل هذه النبضات قد تولدت من **الاصغاء الى الممثل الآخر** . ان هذا جزء أساسي من عمل الممثل (وغالبا ما يتم احيال هذا الجزء) ، حيث ان الشخص الآخر هو أحد المصادر الهامة لكل ما يحفز ويثير في أي مشهد من أي سيناريو أو مسرحية . كما ان الممثل نفسه مستعد للتجارب مع العديد مما يحفز ويثير من داخله هو .
وتجد في النهاية ، على أية حال ، أن أفضل المشاهد هي تلك التي يكون فيها الأخذ والعطاء بين ممثل المشهد غنيا وزاخرًا وكاملاً ومبدعاً ، وقبل كل شيء ، حقيقياً . وهي نتيجة يمكن الحصول عليها كأفضل ما يمكن ، بالاصغاء الكامل .

• ودعنا لا نخدع أنفسنا ، اننا مرعوبون من اننا سوف ننسى الجملة التالية . ان الاجراء الكامل الذي يرتبط بتذكر الكلمات ونطقها ، لا يكتفي بأن يبعد تفكيرنا عما يدور في المشهد ، بل يجعل من المستحيل ايضاً الاصغاء الى كل ما يدور حولنا . ان اححدى النقط المدهشة في صالح الممثل السينمائي انه اذا كان هناك خطأ يمكن إعادة التمثيل مرة أخرى . ولازور هناك من إعادة التمثيل (ما دامت الاعادة لا تعني ثلاثين مرة من أجل شيء بسيط) . وتزيد أهمية الاصغاء في التمثيل السينمائي هائلة مرة عنه في التمثيل المسرحي ، لأن اللقطة القريبة الأكثر إثارة في السينما ليست تلك المأخوذة للممثل الذي يتحدث ، بل تلك المأخوذة للممثل الذي يصفي . واذا تأمعت عمل أي ممثل جيد (أو مثله جينة) في فيلم روائي جيد أو عرض تليفزيوني ، فانك سوف تجد أن أفضل لحظات الممثل هي تلك التي تتحرك فيها شفتاه على الإطلاق ، حين يصفي فقط للممثل الآخر ويدع نفسه تتأثر بالظروف المحيطة به في تلك اللحظة . وفي واقع الامر ، اذا كنت تحسن الاصغاء جيداً ، فانك سوف تجذب مركب الفيلم اليك وتفريه بأن يقطع الى لقطتك . هل يلزمني أن أقول المزيد ؟

ولا تنحصر أهمية الارتجال ، عندما يتم تطبيقه في تمرين داخل الفصل الدراسي أو أثناء اجراء تدريب (بروفة) على يد أحد المخرجين المحترفين ، في أن يتعلم المبتدئ كيف يمكنه أن يصفي جيداً وكيف يمكنه أن يتجاوب مع ما استمعت اليه كل حواسه . كم من مرة استمعت فيها الى شخص يهك أمره حقيقة ، يقول وهو في حالة يأس أو حزن أو غضب : « انني على ما يرام » ، وتحس أنت بالسموع تتجمع داخلك لأن ما سمعته هو عكس الواقع ؟ كيف يمكنك اذا أن تثق في الكلمات التي تقال ؟ وكيف يمكن اذا لأي شخص أن يقول ان أهم شيء في المسرحية أو السيناريو هو الحوار ؟ رأى تافه . ان أهم شيء هو ما تحت الحوار ، انه ما يجعله يحدث . ان ما يكمن فيما يقال ، وما تسمعه بكل حواسك ، هو

أهم شيء • ولا يمكنك ، الا عندما تسمع بكل حواسك ، أن تعرف ما الذي
تعنيه في الحقيقة الكلمات التي تقال ، وما اذا كان من الضروري على الاطلاق
أن تقال هذه الكلمات •

ولا يعنى هذا ان تعتبره ترخيصا لك بأن تغير الحوار كلما فضلت
ذلك ، لمجرد أن توتي بار مؤلف هذا الكتاب قال : « الكلمات ليست
مهمة » • ان الحوار الذي يقدمه الكاتب الجيد اقتصادى وواضح ويتناسب
مع خلفية الدور • وسوف يكون له ايقاعه الخاص ونسيجه العاطفى الخاص
أيضا ، وای تغيير فيه قد يسيبه أضرارا جسيمة •

كنا منذ فترة وجيزة نؤدى مشهدا فى فصل دراسى ، كانت فيه
امراة منزوعة لأن الرجل الذى تعيش معه قد ذهب لزيارة ابنه ، الذى
يعيش مع زوجته السابقة • ولقلاها من إن الرجل قد يريد أن يحدد
علاقته بزوجته السابقة ، تهمة المرأة بأنه يريد أن يفعل ذلك • ان الرجل
يجب هذه المرأة وليسيت لديه أي نية لتغييرها • وترتفع حرارة المشهد حتى
تصل الى ذروة جامحة من النقاش • وعند نقطه معنيه ينفجر الرجل
مرتجلا : « اذا كان دا رأيك ، روسى فى داهية أ »

فاوقفت المشهد • لقد أعطت الجملة المرتجلة للمشهد ولهذا العلاقة
نسيجا جديدا تماما • أولا ، لم يكن فى امكان المرأة أن تستمر فى أداء
بقية المشهد ، بعد هذه الجملة • لم يصبح فى إمكانها أن تقول ما كتبه
لها المؤلف لكن تقوله وتظل محافظة على أمان تصديقها والتعاطف معها •
ثانيا ، لقد أعطت هذه الجملة للرجل صفات شخصية تتعارض مع ما سبق
التهيئة له ، مما جعل من الصعب تأدية المشهد بالتوازن المطلوب ، من
وجهة النظر هذه • لقد أسلم الممثل نفسه لاحساس حقيقى ، ولكنه
احساس خاطئ بالنسبة للمشهد •

من المهم أن تعرف الحوار كما هو مكتوب • واذا كانت هناك جملة
أو كلمة تجد صعوبة فى نطقها ، ناقشها مع المخرج ودعه يجرى التعديل
المطلوب أو يتصل بالمؤلف أو المنتج لكي يجرى التعديل بنفسه •

ولنعد الى الاستماع بجميع الحواس • هذا هو أول ما يهم المدرس ،
حيث انه الشئ الأساسى جدا الذى يحتاج الممثل لأن يتعلمه • يجب على
المدرس أن يدبر مشاهد بسيطة ، تكون الحركة بها بسيطة أيضا • وأفضل
من هذا ، أن يدع الممثلين يجلسون خلال المشاهد ، بحيث لا يلقون على
تفلية ذلك الجانب من عملهم • ويجب أن ينصب كل اهتمام المدرس على
ما اذا كان الممثلون يستمعون ويدركون العوامل الحافزة والثيرة Stimuli
أم لا ، وسواء كان ذلك حوارا أو نظرة أو خلاف ذلك • يجب أن يوقفهم
اذا مر بهم شئ دون أن يلحظوه ، ويصرهم بما فاتهم • وسيساعدهم هذا
على أن يدركوا الحاجة الى الاصفاء بمزيد من الاقتراب • وبعد أن يتعلموا
« الاصفاء » يمكن للمدرس أن يبدأ معهم فى العمل على اصفاء الحياة الجسدية

أيضا على هذه المشاهد •
ويوضح المشهد التالي ما أقصد • رجل مهتم بامرأة •

هو

متى ستفودين الى منزلك ؟

هي

بمجرد انتهاء نصف الستة التراسية •

فيست هذه مجرد كلمات • ان المعنى الحقيقي ان المرأة لن تكون متاحة لكي يواصل ملائمتها لها • انه يتأخر قطعاً بناءً قائلة على قدر ودوزجة اهتمامها بها •

هو

كنت أمل ان تتطرق منى الى شأن قرانسيستكو الاجتماع

الآن لنعتمد الفتحاح الإخراج البعيد لتاريخية هذات •

ان الكلمات تقطن أمنعاه بها ، وتضمن أيضاً مرعها ينظم به •
وقا تشعرقه هي تجاه هذه التضييقات يجب ان تتعامل معه قبل ان تجيب •

هي

أوه ؟

و لا أوه • مجرد كلمة • ولكن قبل أن يعرف كيف يجيب ، غلبه ان يدرك - من النظرة المرتسمة على وجهها ومن الطريقة التي قالت بها تلك الكلمة - اذا كانت هي مسرورة ، أو عداوية ، أم شغوفة ، أم لاهية ، فموقفها سيحدد أين يقف هو عاطفياً في تلك اللحظة •

ومن المهم أن يترث الممثلون لكي يمتصوا العوامل الحافزة والمثيرة التي تصيهم قبل أن يستجيبوا • ويعنى هذا انه يجب على الممثل ألا يقفز مباشرة الى جملته التالية بمجرد أن ينتهى الممثل الآخر من كلامه ، يجب ألا يلتقط الإشارة لتحقيق هدف السرعة • هناك جسر بين الحافز والاستجابة • وعلى الممثل أن يستغرق وقتاً مناسباً لكي يسمع الحافز ويمتصه ويدعه يؤثر فيه ، ثم يستجيب • أى عليه ، بكلمات أخرى ، أن يستغرق وقتاً مناسباً لكي يعبر الجسر • قد يكون ذلك الوقت مجرد لحظة ، وقد يكون فترة واضحة ، ويعتمد هذا الأمر على الظروف المحيطة ، لكن لا بد من التعامل مع الحافز قبل أن تحدث الاستجابة ، مثلما يحدث في الحياة الحقيقية •

قد يبدو هذا الأمر واضحاً تماماً ، ولكن كثيراً ما يغفل عنه الممثلون - لقد ذكر لي أخيراً مخرج أحد المسلسلات التلفزيونية الناجحة أن أكبر مشكلة يقابلها مع الممثلين الجدد أنهم يخافون من أن يستغرقوا وقتاً مناسباً • هل يعود هذا الى أن الممثل الذى مازال في مرحلة التعليم كثيراً ما يضعف المألوس يصرخ قائلاً : « انقط الشياطين » ، بينما المشكلة الحقيقية هي أن الممثل لا يصفى حقيقة ؟

الشخصية

اننى أشير خلال هذا الكتاب الى الشخصية التي يؤديها الممثل .
مع اننى من الناحية العملية قد حجرت هذه الكلمة بقدر ما أمكنتى فى
الفصل الدراسى . ولى فى ذلك أسباب قوية .

عندما يفكر الممثل فى تأدية شخصية ما ، فإنه يضع نفسه داخل
ذلك الشخص ، وهو شخص تخيل . انه يضع نفسه بـ « الببسة » داخل
هذا ذلك المخلوق الآخر فى صغيلته . فى السنوات الأولى من تدريبه على
الأقل . ويفقد نفسه . اما فى فصل فاننى أقول للممثل انه كل الاشياء .
انه مولود وفيه كل المشاعر وكل الحواس وكل البديهة ، ولكن أغلب هذه
الاشياء مقفولة عنه بناء على طلب بيئته وثقافته . وعليه الآن ، كممثل ،
أنه يطلق سراح هذه الاشياء . واذا قبلت أن تكون كل هذه الاشياء .
وهو ما يجب عليك اذا أردت أن تقول عن نفسك انك ممثل . يصبح
لزاماً عليك عندئذ أن تستدعى كل هذه الأجزاء من نفسك بما يتفق مع
ما هو مكتوب ، بحيث تؤدي عملك على نفسك فى كل الأوقات ، وليس
على شخص آخر تخيل تحاول أن تشعر نفسك تحت جلده .

ان هذا المفهوم صعب فى تقبله . كان كذلك بالنسبة لى . لكن ،
ليس صحيحاً أنه لا يمكنك الا أن تستدعى نفسك الى عملك ، بالرغم
من كل شيء ؟ أليس من الأكثر احتمالاً أن تستجيب بصدق اذا ما عرفت
أن الاستجابة المتوقعة هى ما تشعر به أنت ، وليس ما تعتقد أن شخصية
أخرى تخيلية قد تشعر به ؟ وعندما يتم الاستعداد ، وتبنى نفسك
كإنسان يتفق مع ما هو مكتوب ، فانك تستجيب للدوافع باخلاص ، وتقدم
ما يقصده المؤلف والمخرج . سوف تؤدي الشخصية ، ولكنك تؤدي عملك
على نفسك ، وسوف تترك جانباً تلك الأجزاء من نفسك التي تسمى الى
الدور ، ولا تستخدم الا الأجزاء الصالحة له . وستكون نفسك أنت
حقيقة ، تكون أنت الشخصية فعلاً ، لا أن تتظاهر بأن تكونها . وهذا
فانتم ، سأتفادى بقدر إمكانى أن أشير الى « الشخصية » ، فى الصفحات
التالية .

وهناك سبب آخر لكي تؤدي عملك على نفسك ، وهو أن الشيء
الفريد والشيء الخاص الذي تملكه هو نفسك ، فلا يوجد شخص آخر
مثلك ، وهذا هو ما يجعل منك سلعة أصلية مبتكرة تماما ، لم ينجح
أحد قط في أن يكون تراسي آخر أو هيبورن أو براندو أو باتكروفت .
إن كل مثل ناجح حقيقة فريد في نوعه ، يؤدي عمله على نفسه .

التركيز

يشير **التركيز** ، فى تعبير بسيط ، الى حيث وكيف يمكنك أن توجه الأداة التى تستخدمها بأكملها وبكل تكثيف . فلا يمكنك أن تتأثر أو أن تستجيب اذا كنت تستخدم جزءا فقط من اهتمامك تجاه المحفزات الرئيسية الموجهة اليك . وإذا كنت تؤدي دورا تمثيليا بينما أنت تفكر فى مشاكلك المنزلية ، أو فيما اذا كان المتفرجون راضين عن أدائك أم لا ، فأنت بوضوح لا تستغل الا نصف حياتك فقط . انك فى الحقيقة نصف ميت ، ان حواسك وذهنك وعواطفك ليست موجودة معك . لقد خلقت من نفسك وحشا صغيرا ، وهذا الوحش المسكين يعرج برجل واحدة ويد واحدة وعين واحدة ونصف مخ . انه قطعاً لن يشعر بأى عاطفة وستكون حواسه خاملة . امنح هذا المسكين فرصة للتخصين ، بأن تستخدم كل اهتمامك .

لقد تناول فصل ٥ أهمية الاصغاء ، الذى يقع فى بؤرة التركيز . ان القدرة على التركيز أساسية للاصغاء . يجب أن تتعلم أن توجه اهتمامك من الصفر (ع الزيرو) الى العناصر المختلفة الموجودة فى المنظر اذا كنت تأمل أن تقدم أداء مقبولا ، فما بالك بالأداء الممتاز .

ان قوة التركيز تحتاج الى تمارين متعددة ، أعطها الوقت الكافى . وجه اهتمامك الى شيء محدد ، الى شخص محدد ، الى فكرة محددة - اخترها ، وانظر كم تطول المدة التى يمكنك أن تحافظ فيها على أن يكون اهتمامك موجها لها ، ولها وحدها ، الى أن يتدخل شيء آخر ويشمتت اهتمامك . وسيساعدك ذلك على أن تتحقق من كل ما يرتبط بهذا الشخص أو الشيء . وأن تحاول أن تفهمه ، وأن تدرس كل تفاصيله . استمر فى هذه المهمة ، وستجد نفسك قادرا بمرور الوقت ، على أن تستمر لامتدادات من التركيز أطول وأطول ، دون أن تعترضك أى مؤثرات دخيلة .

وللممثل السينمائى ميزة كبيرة من الممثل المسرحى فيما يتعلق بامتداد التركيز . فتصوير الفيلم يتم على أجزاء وقطع صغيرة . ان طبيعة هذه الوسيلة للتعبير تتطلب هذا الاجراء . فمن غير العادى أن يستمر

التصوير الى اكثر من دقيقتين أو ثلاث دقائق في حالة اللقطة الرئيسية master وانها لحالة شاذة اذا امتد تصوير اللقطة الرئيسية الى سبع أو ثمانى دقائق دون تقسيمها الى أجزاء صغيرة . ولكن هذا هو أقصى مدى للحاجة الى التركيز الممتد . وعندما ينادى المخرج « قطع » ينهار كل ما اتخذته من خطوات للتركيز فى تلك اللحظة . ومن الأفضل ألا يحدث هذا ، من الأفضل أن تستمر مرتبطا بالدور ولو جزئيا ، الى أن تحين اللقطة التالية أو الوضع التالى للتصوير . وعلى أية حال ، فانت فى حاجة الى تركيزك الكامل أثناء تنفيذ كل لقطة .

وإذا ما وجدت بؤرة للتركيز فى المنظر فان ذلك سيساعدك على أن تعد هذا التركيز وأن تحافظ عليه . وسيزداد اهتمامك من لحظة الى أخرى ببعض الأشياء أكثر من سواها . والاحتمال الأكثر أنك ستكون مهتما بصفة خاصة بشئ واحد أو شخص واحد أكثر من غيره . هذا الشئ الذى يقع فى بؤرة تفكيرك يحتاج الى كل تركيزك . ويحصر تفكيرك فى شئ معين ، فانك تساعد نفسك على أن تجد الطاقة التى تحتاجها لأداء المشهد ، وستساعد الأداة التى تستخدمها على أن تستجيب للمحفزات التى تبدو أمامها أثناء ذلك المشهد . وستجد أيضا أنه قد أصبح من الأسهل عليك أن تستدعى تلك الشياطين الصغيرة المراوغة المختبئة ، التى نسميها العواطف والأحاسيس .

لا يوجد تمثيل جيد بدون بؤرة مكثفة وتركيز . حتى الشخصية المفروص أن تكون متراخية وغير مبالية ، فلديها شئ تتركز حوله حياتها أو أسلوب حياتها فى تلك اللحظة . ابحت عنه وضعه فى بؤرة تفكيرك وركز . ان آلة التصوير تكاد تكون على أنك ، انها ستعرف متى شردت أو شئت بؤرة تفكيرك بمنتهى السهولة أكثر مما يقدر عليه المتفرج المسكين . الجالس فى أعلى التياترو . ستفوته للمسرات الخفيفة التى تغنح أمرك ، أما آلة التصوير فلا .

وإذا كان على الممثل أن يركز لفترات قصيرة من الزمن عندما يعمل فى السينما ، فهناك جانب آخر لتلك العملة . لا توجد عزلة للممثل السينمائي . نجد فى المسرح ، وبخاصة فى ذلك النوع من المسرح ذى الخشبة والستار ، أن المتفرجين موجودون فى الظلام ، وأن الضوء الموجه الى خشبة المسرح يوحى للممثل باحساس التواجد فى العالم الذى يعبر عنه المنظر الذى يجد نفسه فيه . لا يوجد ما يشنت تفكيره ، فكل من وراء الخشبة فى سكوت (نأمل ألا يحدث هذا أثناء مشاهدك المضحكة) . وقد تم عمل كل ما يمكن عمله لاعطاء الممثل الاحساس أن العالم الوحيد الكائن هو ذلك الموجود على خشبة المسرح . (من الواضح أننى أشير هنا الى الشكل الكلاسيكى للمسرح وليس الى أحد الأشكال التجريبية الجديدة ، لذلك أمز آخر ، وهناك كثيرون سواى أكثا منى فى الحديث عنه) .

أما في السينما فهناك ما لا حصر له مما يشتمل الانتباه • فلا وسيلة هناك لكي تتفادى أن تلاحظ أن آلة التصوير موجودة وأنها موجهة اليك وأن المصور موجود خلفها • وهناك احتمال لوجود شخص آخر بجوار آلة التصوير يدير مفتاح ضبط المسافات • وهناك رجل آخر يضع يديه على مقبض الصرابة التي تحمل آلة التصوير • وهو على استعداد لدفعها • وسوف يحرك آلة التصوير وكل من معها من الرجال عندما تكون أنت بالكاد قد بدأت تستعد للوصول الى اللحظة العظيمة التي تهك • وهناك أيضا زميل آخر يجلس في أحد الجوانب على مسطح ذي عجل يبرز منه ذراع طويل • ويتدلى من نهاية هذا الذراع لبضعة سنتيمترات ميكروفون يحركه ذلك الرجل عندما يوجهه ناحيتك أو بعيدا عنك • ويوجد في المستوى العلوى رجال على ممرات علوية تقع عليهم اضاءة كافية بحيث لا يمكنك الا أن تراهم ، هم الكهربائيون الذين يركزون الأضواء ويضعون أمامها أقراص الجيلاتين الملونة والشبكات وشرائح الججب حتى اللحظة التي تصبح فيها أنت مستعدا للتصوير • وفي المستوى الخلفى وراء آلة التصوير ، يوجد رجل متوتر هو المساعد الأول للمخرج ، فقد لفت نظره مكتب الانتاج بلا شك الى أن المخرج يستغرق وقتا أكثر مما يجب • وهناك بطبيعة الحال المخرج الذى يراقبك بكل قلق ، ومدير التصوير الذى ينظر اليك ، ولكن لمجرد أن يلحظ تأثير الاضاءة والظلال على وجهك • وهناك مساعدون لتفصيل أدوات التصوير ورجال مسئولون عن مكملات المنظر (الاكسسوار) وكهربائيون واقفون حول آلة التصوير (وربما يعضون اللبان) • ومن المحتمل أيضا أن يتواجه المنتج والمنتج المنفذ والمسئول عن توزيع الأدوار وعدد من أصدقاء أى شخص يرتبط بالانتاج • وكل هؤلاء الأشخاص لا يبعدون عنك أكثر من أربعة أمتار أو خمسة ، وما لم يمكنك أن تحو وجودهم بمعداتهم من تفكيرك وتركز على الممثل الآخر والمنظر ومكملاته ، فإن أدائك سيكون مفككا وغير مؤثر •

لا تقلق • ان التركيز شديد الشبه بقيادة السيارة • فبعد أن تمارسه بالقدر الكافي ، ستجد أنه من السهل ، أكثر وأكثر ، أن تحو وجود كل هؤلاء الأشخاص وأن تخلق العالم الخاص بك •

يجب أن نتعلم جميعا القدرة على العمل بالرغم مما يحيط بنا مما يشتمل الفكر أو من الكوارث • كنا في أحد فصول الصيف نؤدى مسرحية « الروح المرحة » في بروفيينستاون بماساشوستس • وفي الفصل الثالث ، أثناء محاولة التخلص من شبح الزوجة الأولى لبطل المسرحية ، كان على مدام أركاتى أن تشق طريقها فى الظلام الى اطار فتحة المسرح وأن تستند اليها حتى اذا ما عادت الاضاءة مرة أخرى نكتشف وجودها بعد انتصارها على طريقته الخاصة • وحدث أنها فقدت طريقها فى الظلام الى فتحة المسرح •

وكننت أنا أقوم بمهمة مدير المسرح ، ومن وراء المسرح سمعت صوتا رهيبا لوقوع الممثلة ٠٠ لقد استندت ممثلتنا الى حيث لا يوجد اطار فتحة المسرح ٠ وحدث وجوم ، فلقد استمع الممثل على المسرح الى صوت وقوع الممثلة بطبيعة الحال ، وسرعان ما سمعنا صوتا لرجل متشكك يسأل : « هل أنت بخير يا مدام أركاتى ؟ » ومرة ثانية واحدة قبل أن نسمع صوت الممثلة بوضوح من الصالة حيث سقطت من خشبة المسرح ، وهى تقول « نعم ، حرك مفتاح النور وساعدنى من فضلك » ٠ وأعيدت الاضاءة ، وساعدها البطل على أن تتسلق خشبة المسرح ، وكانت بارتفاع ٩٠ سنتيمترا ، وواصلت مدام أركاتى المسرحية دون أن تفقد أى وقت ٠ ولقد اعتقد جزء من المتفرجين على الأقل أن ما حدث كان ضمن النص ٠ لقد واصلت الممثلة الموقف بشكل جيد ، ولم تعان المسرحية الا فى اقل القليل ٠ وقد يكون نسيان **جمل الحوار** نتيجة لواحد من عدة أسباب ، ولكن أكثر هذه الأسباب انتشارا هو قلة التركيز ، التى تتسبب فى اعتراض اجراءات الاصفاء ٠ فعندما يتجول الفكر بعيدا عن المنظر ، يصبح من المحتمل نسيان **جمل الحوار** (هذا بفرض أن المشهد قد تم حفظه جيدا من قبل) ٠ وأحد التحديات الكبرى التى يواجهها الممثل هى أن ينسى قدرته على التركيز الى الحد الذى يمكنه من أن يبقى مستغرقا فى دوره ، دون أن يعترضه أن يسرح بفكره ، طوال المدة التى يتطلبها المشهد ٠ واليكلم كلمة عن التوتر ٠ فاذا لم تكن مسترخيا داخل الدور الذى تؤديه فانك ستعرض لعدة توترات ، جسدية وعاطفية ، لا يمكن تجنبها ٠ هذه التوترات ستعارض مع اجراءات الاصفاء ، انها ستكون حائطا منيعا لا يمكن للمحفزات والعواطف أن تخترقه ٠

يجب أن تتعلم كيف تسترخى - كيف تثق بنفسك تماما بحيث لا يتواجد أى توتر من أى نوع ، ما عدا ذلك الذى ينتمى الى الدور الذى تؤديه ٠ وعندئذ فقط يمكنك أن تصفى بصدق ٠ وعندئذ فقط يمكن للأداة أن تكون حرة بالقدر الكافى لكى تسمح لصفاتك الشخصية الفريدة والمثيرة للاهتمام بأن تصبح جزءا من أدائك (و ه هو اكتمال يتناهى كل ممثل من صميم قلبه « على حد تعبير مؤلف غير مشهور) ٠

وكيف تتعلم أن تسترخى ؟ **بالتريز** ٠ ويحدث أغلب التوتر لأنك تهتم بأشياء خلاف المشهد ، وغالبا بالقلق على جودة أدائك ٠ وكلما ازداد تكثيف التريز على المشهد ، وعلى الاصفاء ، أصبحت أكثر استرخاء ٠

الطاقة

كثيرا ما كان يسألني البعض ، خلال سنوات تدريسي ، « ما هي الطاقة ؟ وما هو القدر الذي يلزمني منها ؟ وأن يمكنني أن أحصل عليها ؟ وكيف تفسر انه بينما تمتلك تلك المثلة قدرا كبيرا من الطاقة فانها لا تصل الى أى شئ ؟ » .

أعتقد انه لا يوجد أى شك في ان هناك ممثلين معينين يسيطرون على اهتمامك بمجرد ظهورهم على خشبة المسرح ، سواء أردت أنت أن تمنحهم هذا الاهتمام أم لا . لهؤلاء الممثلين حاسة قوية لفرص النفوذ والسلطان بصفة دائمة ، حتى ولو كانوا يؤدون أدوار شخصيات ينقصها النفوذ والسلطان الى حد كبير . كما أنهم يملكون قدرا كبيرا من الطاقة . انك تتوقع أن تحدث أمور . انك تنتظر ردود أفعالهم . فكل نظرة منهم ، وكل تجسيد ، لها معنى ولها وقع ، مع أنهم مجرد أشخاص . انهم ليسوا مزودين بأى جهاز خاص في أجسامهم ليخلق هذه الطاقة . (وسوف نتناول النفوذ والسلطان ببعض الفحص في مكان آخر) . من أين تأتي الطاقة ؟

أعتقد أن الطاقة هي النتيجة المباشرة لدى اهتمامك بما يحدث حولك . واذا كان مضمون المشهد — اذا كان ما يحدث أثناء فترة أدائك — هاما بالقدر الكافي ، فانك سوف تصفى بتكثيف كاف ، وتمتص وتستجيب بتكثيف كاف ، لكي تخلق الطاقة المطلوبة .

لقد مررنا بمرحلة (وانا استخدم هنا تعبير « مررنا » على أمل أن تكون هذه المرحلة قد انتهت) كانت الطبيعة تختلط فيها مع الواقعية . ولكي يكون الممثل طبيعيا ، في ذلك الوقت ، كان ينكش في أنفه ويهرش مؤخرته ، ويبدل قدرا كبيرا من الطاقة لكي يتجنب أن يبدل قدرا كبيرا من الطاقة . كانوا يتوقفون لفترات ، وكانوا يهرشون ، وكانوا يتلعثون ، وكانوا يرفضون عن عبد أن يسمحوا لأنفسهم بأن يهتموا ، الا في لحظات العاطفة القوية ، عندما كانوا لا يقبلون على الإطلاق ما هو أقل من قذف الأطباق والمقاعد في أنحاء المكان . وربما كان هذا النوع من الأشياء هو

أكبر فكرة خاطئة خرجت من طريقة ستانيسلافسكى ، أو « المنهج » method
وإذا راقت شخصا يصغى أو يراقب عن قصده ، فإن عينيك ستبتقيان
مثبتتين على هذا الشخص . بينما تجد أن تركيزك سوف ينتقل بعيدا عن
المستمع أو المراقب غير المهتم . ومن الصعب أن تسحب تركيزك بعيدا عن
شخص يبدو انه المهتم . وسوف يكون للمتفرجين نفس رد الفعل عندما
يشاهدونك فى منظر يحدث فيه شيء أو يقال فيه شيء يتعلق بحياتك .
وإذا أبديت اهتمامك فإن المتفرجين سيهتمون . وإذا أبديت اهتمامك
بالقدر الكافى فستكون هناك طاقة فى الطريقة التى تصغى بها ، وفى
الطريقة التى تستجيب بها ، وحتى فى الطريقة التى تختار ألا تستجيب
بها .

ولا يجب على الإطلاق أن تختار ألا تهتم بالمحفزات الموجودة فى
المشهد . فمثلا ، هناك رجل وامرأة فى أحد المطاعم . وبعد مناقشة قصيرة ،
يقول الرجل انه سيفادر المكان . فإذا اختارت الممثلة أن تؤدى الدور
باعتبار انه لا يهمها خروجه ، فإنها تكون قد عملت على عدم تزويد المشهد
بالطاقة . لقد وقع اختيارها على ما يفقدها طاقتها ، وعلى ما يصيب
المتفرجين بالملل . وما لم يتطلب الموضوع منك ألا تهتم ، فعليك دائما أن
تهتم بما يثور باقصى ما يمكنك منطقيا وفى حدود مضمون الموضوع .
ومن المهم لأقصى حد أن يعكس التجهيز مدى اهتمامك بنفس الدرجة .
إن الطاقة الداخلية ، التى هى نتيجة لمدى اهتمامك ، تحتاج الى أن تتجسد ،
حيث إن الاهتمام يولد رد فعل ملموس لكى يوضح أحاسيسك وينقلها الى
المتفرجين .

لقد اختار اثنان من تلاميذى مشهدا من مسرحية ادوارد آلبى « كل
شيء فى الحديقة » . ويبدأ المشهد بالزوج وقد فتح لتوه طراد ملفوفا فى
ورق بنى اللون ، عليه اسمه وعنوانه ، ويحتوى على مبلغ ضخم من أوراق
النقود . ويذهل الزوج ، ويتعلم باحثا عن سيجارة ، ولا يثر على واحدة ،
ويفتح بعض الأدراج فيعثر على كمية أخرى من النقود . وينظر حول
ويكتشف أن هناك كمية أخرى من النقود ، فلا يقدر على كبح مشاعره
أكثر من هذا ، ويصيح مناديا زوجته . وتدخل الزوجة الحجرة وهى تتحدث
عن الاستعدادات التى تمت بخصوص المشروبات والضيوف الذين أوشكوا
على الوصول . ويواجهها بالنقود . وتقر الزوجة أخيرا بأنها هى التى
أرسلتها اليه ، والتى وضعتها فى تلك الأماكن لكى يجدها . ثم تقدم له
تفسيرا تلو الآخر عن كيف حصلت على هذه النقود . وهو يفرض كل
تفسير منها . وأخيرا تظهر الحقيقة - لقد كانت تعمل كعاهرة فى فترات
بعد الظهور حتى تكتسب نقودا أكثر لصالح العائلة .

واختارت الممثلة أن تدخل الحجرة وهى تتحدث بطريقة عفوية عن
المشروبات والضيوف ثم تسمح لمضمون المشهد أن يساعد على أن تبني

دورها تجاه لحظات القمة • ولكن كانت تنقصها الطاقة ، وكانت بداية مشهدها هابطة بوضوح عما يجب أن تكون عليه • وعندما ناقشنا حياة الرجل وزوجته ، سرعان ما اتضح لنا انه لو كانت الزوجة قد وضعت النقود بهذا الوضوح لكي يكتشف الزوج وجودها وأرسلت له طردا من مجهول ، فانها تكون عندئذ مدركة لأن مواجهة الأمر لابد أن تتم • انها مهتمة بمعرفة رد فعله لكونها أصبحت عاهرة ، مثلما تهتم أكثر الزوجات • وعلى هذا ، يجب عليهما أن تدرك جيدا أنها عندما تأتي من المطبخ وهي تتحدث عن المشروبات والضيوف ، أنها ستواجه مسألة النقود ، وأنه يجب أن يكون لديها نوع من التوقع عما سيتم قوله وما سيتم حدوثه • فإذا كانت مهتمة بهذا فإن إيقاعها الداخلي سيكون مرتفعا ، وسيكون تركيزها الداخلي على المشروبات والضيوف أقل ما هو على زوجها ، وردود فعله ، وتفسيراتها •

وفهمتم المثلة الموقف •• وبدأنا المشهد مرة أخرى ، وأصبح دخولها الى الحجرة يحمل مذاقا مختلفا تماما ، وينقل المشهد الى بداية قادرة على الحركة ، مع ترك مكان فسيح يتسع للفاعلية والحركة التي تنشأ تباعا • ان ما فعلته المثلة هو أنها غيرت موقفها العاطفي قبل دخولها : انها أصبحت تهتم بما سوف يحدث • وجاءت النتيجة في صورة طاقة متزايدة ومشهد يثير الاهتمام بفارق كبير الى الأحسن •

ويمكن للمدرس أن يوضح هذه النقطة بسهولة بأن يأخذ مشهدا فوريا ويخبر الممثلين بأن عليهم أن يتخذوا ما يلزم من تعديل بحيث لا يهتمون كثيرا بالمحظرات المتوفرة داخل المشهد ، كان لا يهتموا بأن الزوج قد وجد لنفسه امرأة أخرى ، أو أن المرأة قد فقدت جنينها لثوفا وبذا ضاعت منها فرصة أن تصبح أما الى الأبد ، أو ما الى ذلك • وبعد تأدية المشهد ، يقوم الممثلون بأداء نفس المشهد مرة أخرى لكن مع اجراء التعديل بحيث يهتمون كثيرا بظروف المشهد • ويمكن للتلاميذ أن يلحظوا الفرق بأنفسهم •

دعوني أضيف شيئا يتفق عليه كل مدرس جيد وكل مخرج جيد وكل ممثل جيد أيضا • من المهم ، اذا أردت أن تولد الطاقة على أى مستوى ، أن تكون أداة الممثل في حالة صحية سليمة • ويدهشني أن الممثلين الذين لا يملكون سوى أجسامهم كأداة لحرفتهم ، كأداة وحيدة متاحة للاستخدام فى مهنة اختاروا أن يكرسوا لها حياتهم ، يسيئون استخدام هذه الأداة • ولا يقف هذا عند حد التدمير البدنى لهذه الأداة بالإسراف فى تناول المشروبات الكحولية والسجائر والمخدرات ، بل هم يلحقون بها الأذى من فوضى استخدام هذه الأداة عن طريق العادات السيئة فى النوم ، والعادات السيئة فى الأكل ، ورفض أداء التمرينات الرياضية • وبكلمات أخرى ، أنهم يفعلون بأدائهم ما لا يمكن أن يفعله عازف الموسيقى العاقل بألة الكلارينيت أو الكمان أو البيانو الخاصة به • هل يمكنك أن تتصور عازفا

للبيانو فى الكونسرت يترك البيانو الخاص به ماركة ستاينوى فى مكان.
بدون سقف معرضا للأمطار والثلوج حتى يحين موعد الحفل الموسيقى.
التالى فيجعلهم يجررونه الى خشبة المسرح ؟ وبدون اعادة ضبط أوتاره ؟
هل يمكنك أن تتصور عازفا على الكمان يفعل نفس الشيء مع كمانه من
ماركة ستراديفاريوس ؟ الا أن الممثل ينام بطريقة سيئة ، ويأكل بطريقة
سيئة ، ويشرب الخمر بأفراط ، ويدخن بأفراط ، ويصبح مترهلا ويتضخم
جسمه ، الى الحد الذى يختفى فيه أى شبه بين أدائه الحالية والأداة التى
بدأ بها ، والتى كان يعتقد أنها ستكون متاحة له طوال حياته . ياله من
اهدار فظيح ، وياله من غباء .

وقبل أن تذهب بعيدا ، دعنى اذكرك بشئ ، لقد استخدمت كلمة
افراط . أرجو ألا يفهم أحد اننى قصدت أن يعيش الممثل عيشة الراهب .
اسبوا هذا الفهم تماما . ان هذا لأسوأ من السير فى الاتجاه الآخر .
أنت فى حاجة لكى تلرب جميع حواسك . . أنت فى حاجة فعلا لتجارب
جديدة ، حتى يمكن للأداة أن تمس القاع فى كل شئ تقريبا . فتمتعوا
بأنفسكم اذا ، ولكن تذكروا ، انه قد يكون عليك فى الدور التالى الذى
ستؤديه ، أن تبدو فى صحة جيدة شكلا وصوتا . ان الممثلين الذين
يعتنون بأنفسهم يبدوون أصغر سنا وأكثر جاذبية ، ويقودون بصفة عامة
حياة مهنية أطول وأكثر نجاحا .

العواطف

ان اصعب مشكلة فردية يواجهها الممثل هي توليد عاطفة حقيقية في اللحظة التي يتطلبها الدور . اننى افترض انه لكى يكون الاداء مؤثرا (أى لكى يؤثر فى المتفرجين على مستوى عاطفى) فان هذا الاداء يجب أن يعتمد ، الى حد ما على الأقل ، على أن يكون الممثل قد مر بتجارب شخصية لعواطف حقيقية مماثلة .

ولما كان التعبير الحر عن العاطفة يعتبر بصفة عامة من المحظورات . فى ثقافتنا ، فقد تمكنا عندما كنا من صغار البالغين من غلق أجهزتنا العاطفية بكل نجاح بحيث انها لم تعد تتجاوب مع أى حافز أو إثارة . ومنذ كنا اطفالا صغارا ، كانوا يقولون لنا : « لا تصرخ ، لا تصيح ، لا تبكى ، كن ولدا طيبا ، كونى بنتا طيبة » ، الى أن بدأنا نشعر بأنه من الخطأ أن نصيح أو أن نفضب أو - وهذا هو أقصى شئ مأساويا - أن نمتنع بمرح نقى مفرط . اننا محملون بالاحساس بالذنب اذا ما عبرنا عن النزوات والاندفاعات التى ولدنا بها ، الى حد اننا نقفل عليها فى ركن سحيق ونرمى المفتاح بعيدا .

ان جميع الأطفال المتمتعين بصحة سليمة مولودون مزودين بكافة العواطف والاحاسيس ، متاحة ومستعدة للتجاوب . ولم تكن كاطفال فى أى حاجة لتعليمات لكى نصيح عندما تبتل لغائتنا ومناشفنا ونحس بعدم الراحة ، أو لأننا جائعون أو لأن معدتنا تنال . لم تكن فى حاجة لأى مساعدة لكى نغتاظ الى أقصى حد عندما يتم سحب الثدى أو البرازة منا قبل أن نحصل على ما نريد . لقد ولدنا جميعا ونحن حيوانات صغيرة تتمتع بكامل الحرية ، وكل ما علينا أن نفعله عندما نقرر أن نصبح ممثلين هو أن نتعلم مرة أخرى أن نصير حيوانا ، وأن نتعلم عندئذ ، من خلال المهنة والمهبة ، أن نتحكم فى هذا الحيوان بحيث يؤثر فى المتفرجين . ان الحواس سوف تفعل الكثير من أجل تحرير العواطف - أكثر مما يفعله أى شئ آخر باستثناء الاصغاء / الإدراك . وهذا هو السبب فى أن عددا كبيرا من مدرسى التمثيل العظام يعملون الممثلين الشباب ينهمكون

فيما يسمى عادة بتمارين ذاكرة الإدراك •

ليس من الكافي أن نحاول إعادة ايقاظ الحواس وجعلها متاحة من أجل أداء التمثيل ، بل يجب أيضا أن تكون مستعدة للتجاوب ، فهي في الطريق المباشر الى العواطف في حالات متعددة • اذا تذكرت بكل وضوح الرائحة والمظهر المحدد لغرفة الدفن ، فانك تصبح أكثر قابلية لكي تعيد ممارسة الاحساس بالحزن عند فقد شخص عزيز ، أكثر مما اذا حاولت ان تتذكر نفس الشخص العزيز في ظروف عامة • انه صوت الشخص العزيز وهو يقول شيئا ما ، أو التعبير على وجهه ، هو الذي يحرك العاطفة ، فقلما تنطلق العاطفة من التفكير ، « كنت أحب أمي • كنت أحب أمي • كنت أحب أمي » • (لا تنس ان التجاوب العاطفي هو مجرد جزء مما هو مطلوب • يجب أن يتوفر أيضا التجاوب الجسدي ، والتجاوب الفكري ، وتجاوب الحواس • وفي كلمات أخرى يجب أن تتجاوب الأداة كلها • ان العاطفة وحدها لا تشكل تمثيلا جيدا) •

ومادما نتحدث عن تجسيد العواطف ، فان أحد المنوعات التي أؤيد منها بشدة هي استخدام الوجه كأداة تمثيل • لا تفعل ذلك • ان وجهك يرتبط بشكل حميمي جدا بباقي جسدك ، بحيث يصبح من المستحيل عمليا ألا يفعل شيئا من تلقاء نفسه ، وبنون أي مساعدة منك ، عندما تتأثر عواطفك أو حواسك • ثق بوجهك ، انه سوف يفعل ما يلزم فعله • وما هو أكثر أهمية انه لن يفعل ما ليس ضروريا • ان الممثل الذي يعتمد على وجهه يفقد جاذبيته في السينما ، لأن تركيز المتفرجين موجه وأن أي تجسيد يتم تكبيره عن طريق الحجم أو التركيز أو كليهما • ان هذه المبالغة في نشاط الوجه تصبح غريبة غير مرغوب فيها •

لا تعتمد على كلامي هذا فقط ، بل راقب الممثلين والممثلات الذين تفضلهم والأكثر نجاحا • وسترى أنهم لا يفعلون الا القليل ، ومع ذلك فأنت تعرف كل ما يدور خلف وجوههم وخلال كل أداتهم • وفي لقاء مع ديك كافيت قال الآن بيتس : « ان الفكر يظهر أمام الكاميرا » • ان هذا الممثل المسرحي البارع يفهم الطبيعة الخاصة بالتمثيل السينمائي حقيقة •

كل هذا يؤدي الى شيء واحد • مثل الصدق • لا تبالغ • لا تحاول أن تبين أو توضح أي شيء الا ما هو صادق • وكن بسيطا •

وهناك هؤلاء الذين لهم في حياتهم الحقيقية وجوه مفعمة بالحياة والنشاط • وبالنسبة لهؤلاء فان كثيرا من نشاط الوجه طبيعي وصادق الى أقصى مدى • قد يكون الأمر كذلك ، ولكن الصدق الحقيقي قد لا يكون صادقا تمثيليا جيدا • وماداموا يقومون بأدوار أشخاص يتميزون بوجه متحرك جدا فانهم يكونون في وضع سليم تماما • الا أن هذا النوع من التجسيد لا ينطبق على الجميع • وعليه يصبح هذا الأداء في غير مكانه

مع أى نوع آخر من الأشخاص ، وبالتالي يحدد هذا نوع الأدوار التى يمكن لهؤلاء الممثلين أن يؤدوها • يمكنك دائما أن تزيد من نشاط الوجه اذا كان هذا ما تريده ، ولكن من الصعب جدا أن تبسط من نشاط حركة الوجه اذا كان هذا ليس فى امكانك فى الحياة الحقيقية أصلا •

• وبفرض أن مدرسك أو ستانيسلافسكى أو شيئا ما فى هذا الكتاب أو البديهة قد ساعدتك على أن تطلق حسرية عواطفك بحيث ان أداتك العاطفية أصبح فى امكانها أن تتجاوب عندما تلتقى بأى حافظ ، فانه يلزمك الآن أن تتعرض لمشكلة (أو مشكلتين) قد لا تكون قد خطرت على بالك من قبل •

ان أحد العيوب الشائعة لدى الممثل الرديء أو قليل الخبرة ان المستوى العاطفى لأدائه خلال المشهد نفسه يفترق التناسك والثبات • انه يزداد قوة أو يضعف حسب ما اذا كان الممثل يصغى أو يتكلم ، مرتاحا أو مجهدا ، أكثر اندماجا أو أقل اندماجا فى الدور عند تلك اللحظة المعينة • وبكلمات أخرى ، ان المشهد لم يعد له خط مستمر من العاطفة • كما أن الممثل غير الخبير قد يحدث تغيرات عاطفية مفاجئة ، وهذه التغيرات غالبا ما تضفى الكذب على صدق العواطف المرتبطة بالإداء •

اننى استخدم تشبيها قياسيا فى غرفة التدريس الخاصة بى : العواطف مثل السيارة التى تهبط منحدرًا • انها ستزداد سرعة وتكثيفا كلما تحركت تجاه أسفل التل ، أو الذروة ، ما لم يتسبب شىء ما فى إبطائها أو دفعها فى اتجاه آخر • واذا استعملت الفرامل فى السيارة التى تتجه الى أسفل المنحدر فانها لن تتوقف مباشرة ، بل ستستمر فى الحركة أو تنزلق قليلا أو تبطئ من سرعتها • واذا أدت عجلة قيادة السيارة فان السيارة لن تستدير فى زاوية قائمة ، بل تستدير فى قوس بحيث تمر فترة زمنية قبل أن تتجه الى الاتجاه الجديد •

وينطبق نفس الشيء على العواطف • اذا كنت تحس احساسا صادقا بماطفة ما فلا يمكن أن تتوقف فجأة تحت ضغط مؤثر جديد • يلزم مرور كمية معينة من الوقت حتى تحل محلها عاطفة جديدة • لقد شاهدتم جميعا ذلك وهو يحدث أمامكم : ممثل يضحك بصوت صاحب على شىء ما ، ثم يتوقف فجأة ويصبح جادا • واذا نظرت حولك ، وأفضل من هذا اذا نظرت الى نفسك فى المرة التالية ، فان شيئا مضحكا حقيقة يحدث • سوف تكتشف أن احساسك بالتسلية لا يتوقف فجأة ، حتى بعد أن توقفت عن اصدار صوت الضحك • ان الاحساس ما زال مستمرا بالرغم من أن شيئا (حافظا ما) إلهاك وأبعد ذهنك عما جعلك تضحك الى شىء آخر جديد • وكلمة انتقال تعنى بوضوح تغييرا من حالة الى أخرى ، واذا تذكرت تشبيه السيارة التى تتجه الى أسفل المنحدر ، فانك سوف تحدد فترات انتقالك

بصدق ، وسوف تؤثر بها فى المتفرجين .

ان كل دور يتكون من عدد من الانتقالات من عاطفة ما أو فكرة الى أخرى . والممثل محاط بالحوافز والمؤثرات التى يجب عليه أن يسمعها ويستوعبها ثم يستجيب لها . وبمرور الوقت يصيبه مؤثر آخر مولداً عنده عاطفة أو فكرة مختلفة وعليه أن يمد الانتقال من احداها الى الأخرى . ومما يساعدنا أن نراعى أن هناك قنطرة نمبر عليها من احساس الى آخر . انك على أحد الجانبين . ويحدث شيء يدفعك الى الجانب الآخر . يجب أن تستمع اليه وأن تستوعبه . سوف يؤثر عليك عندئذ ويؤدى بك الى أن تنتقل عبر القنطرة الى الجانب الآخر ، حيث تكون العاطفة الجديدة فى انتظارك . ولكى يحدث هذا يجب أن تستغرق الوقت الكافى لكى تتعامل مع المؤثر أو الحافز الذى أصابك ، والذى سوف يدفعك عبر القنطرة ... خلال الانتقال .

وقد تعبر هذه القنطرة أحيانا فى لمح البصر . الا أن الأمر يحتاج فى أغلب الأحوال الى لحظة أو اثنتين حتى تتم الاجراءات كلها ، ولا يجب عليك أن تخشى أن تستغرق ذلك الوقت اللازم . ان المتفرجين لن يشعروا بأى ملل مادمت مرتبطين ومهتما حقيقة بما يحدث ، انهم فى حقيقة الأمر سوف يعملون معك وانت تجتاز فترة الانتقال . وعلى هذا فلا داعى للعجلة . خذ الوقت المناسب لكى تتعامل مع المؤثر الذى أصابك .

واليك مثالا . لقد استلمت لتوك خطابا يخبرك بأنك قد فزت فى مسابقة وأن الجائزة التى ستحصلين عليها هى رحلتان مدفوعتا الأجر الى باريس لك ولبن تجبين معك . وتسرعين لتخبرى زوجك وانت مثارة لما تتوقعينه من متعة . وبدلا من تبادل هذه العاطفة بمرح ، يخبرك زوجك وهو مكتئب بأنه مريض جدا ، وأنه لا يمكنه أن يفكر مطلقا فى رحلة طويلة . عليك الآن أن تعبرى القنطرة من المرح الى الكآبة واليأس أو الخوف .

لا يمكن أن يحدث هذا فورا . ان المؤثر (قراره) يصيبك . انه يؤثر فيك ، ويختفى المرح . وتبدأ العاطفة الجديدة فى الظهور لتحل محل المرح . وكل هذا يستغرق وقتا ، وعليك أن تستغرقى الوقت الذى يسمح لهذا بأن يحدث . ولقد استمع المتفرجون أيضا لما دار ، انهم يؤكدون ذلك ، انهم يحسمون معك . ومادام الانتقال فى الحياة الحقيقية يستغرق وقتا ، فلن يبدو الموقف حقيقيا ما لم تستغرقى الوقت المناسب الذى يتوقعونه لهذا الانتقال .

أليس من البلاءة أن تبكى ممثلة بحرقه ، وعيناها تدمعان وأنفها تسيل ، لأنها اعتقدت أن كلبها قد دهسته سيارة ، ثم تعبر فجأة عن فرحتها لأن الكلب يدخل الحجرة قافزا هنا وهناك ، دون أن يبدو عليها أى أثر متبق من النموع أو من الأنف التى تسيل أو من التنفس بصعوبة وباقى الاعراض الجسدية والعاطفية التى لازمت حزنها ؟

وبالمناسبة ، وإن كان هذا قد يبدو استطرادا ، إلا أنه من بين الأشياء التي تزعجني إلى حد كبير . أننى لا أذكر أبدا أننى شاهدت شخصا يبكى دون أى يذرف دموعا صغيرة على الأقل . ما عدا الممثلين والممثلات ، فهم يصيدرون أصواتا مضحكة ويشهقون أثناء بكائهم على الناشف . إن آلة التصوير قريبة جدا بحيث لا تجدى معها مثل هذه السداجة . إذا لم يكن فى إمكانك أن تبكى فلا تحاول أن تزيف البكاء ، إلا إذا كنت ستؤدى هذه المهمة موجها ظهرك لآلة التصوير ، أو بأن تجعل أخصائى الماكياج يرش شيئا داخل عينيك ليجعلها تذرف دموعا ، حتى يبدو تنهدك وكل ما تأتبه من حركات والتفافات حقيقيا إلى حد قليل على الأقل . وإذا فشل كل هذا وكنت فى وضع يمكنك من أن تفعل ما يأتى ، فاطلب من المخرج أن يجعل أخصائى الماكياج يضع نقطتين من الجلوسرين على خديك من أجل اللقطات القريبة بحيث تبدو وكأنك ذرفت دموعين . ويمكن للمخرج أن يدخل هذه اللقطات القريبة فى سياق اللقطة الرئيسية بحيث تنسجم هذه اللقطات مع تلك اللقطة .

وعندما تنتهى من تأدية هذا الدور ، أقترح عليك أن تبحث عن المساعدة ، بأن تتعلم كيف تتحكم فى قناتى دموعك لكى تكونا تحت طلبك عندما تحتاج إلى ذلك كممثل . ربما يكون فى إمكان مدرس التمثيل أن يقدم لك هذه المساعدة . وربما يحتاج الأمر إلى طبيب نفسى أو محلل نفسى أو إلى شخص ما لكى يلكمك فى أنفك . من الأفضل لك أن تفعل شيئا بخصوص الفرصة التالية للبكاء ، حتى تتجه آلة التصوير إلى شيء حقيقى يحدث .

وهناك شيء آخر يفشى مسألة البكاء ويفضحها ، بحيث يدهشنى أن كثيرا من الناس لم يلحظوه من قبل . فقبل أن يبكى أغلب الناس نجد أن عيونهم تبتل ، ويتغير لون وجوههم وتبدأ أنوفهم فى الاحمرار . ولا توجد طريقة على حد علمى يمكن أن تزيف بها هذه الأعراض . وإذا لم يحدث لك هذا قبل أن تبدأ فى البكاء فإن أقوىاء الملاحظة من المتفرجين سوف يدركون أنك تزيف البكاء . سوف يدركون ذهنيا أنه من المفروض أنك تبكى ، ولكنهم لم يتأثروا . وواجبا بطبيعة الحال هو أن تؤثر فى المتفرجين وتحركهم . وقد لا يعرفون بالتالى لماذا لم يتأثروا ولم يتحركوا إلا أن بعضهم يعرف ما يحدث عندما يبكى الناس ، ويعرف أن هذا لا يحدث لك الآن .

ويعود أحد الأسباب الحقيقية لفشل الممثل فى البكاء إلى أنه غالبا ما يحاول أن يبكى . أنه يحاول أن يظهر عاطفة أكثر الاحتمال أن الشخص العادى فى الحياة الحقيقية يحاول أن يكتنمها أو يبطلها . ففى الحياة الحقيقية ، يجعلك حافز ما تريد أن تبكى ، وتحاول أنت ألا تبكى . ويجب عليك كممثل أن تفعل نفس الشيء ، لأن الصراع ضد الدموع الدائرية هو

الذى يدركه المتفرجون ويشاهدونه . ان صدق هذا الصراع يوضح للمتفرجين ان شيئا حقيقيا ومؤثرا يحدث الآن ، ويجعلهم يريدون أن يبكوا معك . تذكر هذا : ان صراعك لمقاومة البكاء يجعل المتفرجين يحسون برغبة فى البكاء . وعندما تنهار مقاومتك وتظهر دموع فى عينيك فان المتفرجين سيكون معك لأنك ادمجتهم فى مشكلتك وأصبحوا مدركين الآن لما تحس به (ولكن على مسافة آمنة منك كمتفرجين) . وتعتمد هذه النتيجة بطبيعة الحال على فرض أن أداتك أصبحت حرة بالقدر الكافى لتستقبل الحافز وتستجيب له . أداة يمكنها أن ترغب فى البكاء أو فى الغضب عندما يقابلها الحافز المناسب وحتى يتولد الصراع لمقاومة هذه الرغبة .

ان الدفع فى اتجاه عاطفة ما خطأ شائع فى التمثيل . اذ يحاول الممثل أن يخبر المتفرجين بما يحسه بينما هو لا يحس شيئا حقيقيا ، وذلك بأن يحاول خلق أعراض تلك العاطفة دون توفر أى شيء حقيقى يجعل تلك الأعراض تحدث . هذا الخداع لا ينطلى على المتفرجين ، انهم ببساطة لن يتأثروا بما يحدث . ولا الممثل نفسه .

يجب ألا تحاول أن تقنع المتفرجين بأنك تحس شيئا . يجب أن تقنع نفسك . ولا يمكنك أن تقنع نفسك مالم يكن هناك شيء يحدث فعلا . وإذا كنت حقيقة تشعر بعاطفة ما فان الأشياء الصحيحة سوف تحدث ، وسوف يقنع المتفرجون ، ويقاسمون تلك العاطفة مع الممثل ويتأثرون بها .

ومن الصعب جدا أن تجسد أكثر من عاطفة فى وقت واحد . ومع هذا فكثيرا ما نواجه حالة نحتاج فيها الى أن نجعل المتفرجين يعرفون أن ما يبدو على السطح ليس هو ما بالداخل .

وكان أحد المشاهد التى نفذناها أخيرا فى حجرة الدراسة ، يدور حول زوجة مضطربة فى أعماقها لأن زوجها ثم يهد يذهب الى عمله . لقد استحوذت عليه فكرة انه فى حاجة الى استلام ما يصله من البريد ، اذ أخذ يرسل أشخاصا فى جميع أنحاء العالم ويطلب مجلات لا يقرأها على الإطلاق . ولا تريد الزوجة فى بداية المشهد أن تحيط زوجها علما بمدى اضطرابها . ولهذا يلزمها أن تبدو عادية أمامه . ومع استمرار المشهد يبدأ نقاش بينهما بعد فترة ، وهنا يمكن للزوجة أن تطلق العنان لما تحس به فعليا .

وكانت المشكلة أمام المثلة انها اذا اكتفت بأن تبدو عادية فلن يتضح ان هناك صراعا مستترا . بينما هناك توتر مستتر . وما يجب عمله اذا ، هو البحث عن الطريقة لكى نسمح للتوتر المستتر لكى يؤثر مبكرا على تجسيد الأداء فى المشهد وبحيث يبدو المظهر العادى وكان له حافة يمكن أن يراها المتفرجون ولا يراها الشخص الآخر . وعلى هذا يجب على المثلة أن تكتشف أولا ما هي أحاسيسها الحقيقية فى المشهد وأن تطلق لها العنان

خلال عدة تدريبات (بروفات) • ويجب عليها في التدريبات التالية أن تبدأ في كبح واحتواء أحاسيسها الحقيقية بحيث تجب عن زوجها أن يرى حقيقة ما تشعر به • وسيخلق هذا الصراع عدة توترات تؤثر على تجسيدها للدور ، بحيث تدع المتفرجين يعرفون أن هناك شيئاً تحت موقفها الذى يبدو عادياً تجاه بقاء زوجها فى المنزل حين يجب أن يذهب الى مقر عمله • وعند مناقشة الايقاع واعتراض التجسيد (فصل ١٤) سأتناول بعض الأشياء التى تبين للمتفرجين بكل وضوح هذا الازدواج فى العاطفة • افحص ذلك الفصل بمنتهى العناية •

ان البناء العاطفى فى مشهد مكتوب بعناية يعتمد على سلسلة من المؤثرات يتم تقديمها الى الشخصية • وعلى كل من هذه المؤثرات أن يوفر دفعا عاطفيا جديدا حتى يحدث البناء ويتم • والا فإن السيارة ستصل حتما الى أسفل التل وتبدأ فى الإبطاء من سرعتها •

وتستجد المشاكل عندما لا يدرك الممثل تماما أهمية التأثير من لحظة الى أخرى داخل المشهد • فاذا كنت مثلا فى حاجة الى شيء محدد وتبدأ محاولتك للحصول على هذا الشيء ولا تتمكن من ذلك ، فان هذا الفشل سيؤله عندك رد فعل عاطفى • واذا استمررت فى محاولتك للحصول على هذا الشيء واستمررت فى الفشل فان العاطفة التى يولدها الفشل ستزداد وضوحا أكثر وأكثر الى أن يتم البناء لعاطفى ، مالم يتسبب مؤثر آخر فى إبطاء تكثيف هذه العاطفة أو فى تغيير اتجاهها •

ولنأخذ المشهد التالى كمثال : رجل والمرأة التى يعيش معها فى منتصف مناقشة حامية لأنها تريد أن تصبح سائقة تاكسى ، مثله • وهو يريد أن يقنعها بالتخلي عن هذه الفكرة •

داخل • شقة • ليل

ليك

ما الذى تنويه ؟

تولى

انى انوى أن أبتدى فى قيادة تاكسى •
(انها بهذا تقسم عقبة فى طريق هدفه ، أو حاجته • ويصبيه هذا بالاحباط)

ليك

لا بد أنك قد جننت ؟

(انه يقدم عقبة فى طريق هدفها ، أو حاجتها • وهذا بدوره يصيبها بالاحباط وهزايقتها) •

تولى

لماذا ؟ أين الجنون فى هذا ؟

(مرة أخرى ، انها لا تراجع عن رأيها) •

نيك

لأنك امرأة !

(ولا هو أيضا • ويتطبق هذا النموذج على أغلب توازن المشهد) •

توني

ماذا تقصد بهذا؟ أنا لا أصلح لأن أقود تاكسيا لأنني امرأة ؟

نيك

لا ، اللعنة ! انه يعنى ان هذا ليس بالنوع المناسب من العمل
للمرأة •

توني

هناك نساء كثيرات يقفن تاكسيات في الوقت الحاضر !

نيك

هذا صحيح ! ولكنهن يختلفن عنك ! وأنا لا أهتم بهن • أنا
أهتم بك ، وهذا عمل خطير جدا !

توني

يمكنني أن آخذ بالى من نفسى •

نيك

لا يمكنك ذلك اذا كان هناك مسدس مصوب الى رأسك أو
سكين مصوب، الى حلقك • لا يمكنك ذلك مع شخص يبلغ وزنه
قدر وزنك ثلاث مرات •

توني

سأفعل ذلك •

نيك

لا ، لن تفعل !

توني

سأفعل !

نيك

اذا بدأت تقودين تاكسيا فان الأمر بيننا يكون منتهيا •

توني

ماذا تقصد بهذا ؟

نيك

أقصد أننا لن نعيش معا اذا ما بدأت هذا العمل •

(ولهذا المؤثر اتجاه جديد • انه يدفع المرأة لتصرف جديد) •

وننظر اليه للحظة ، ثم تندفع الى الدواب ، وعندما تصل اليه تخرج منه
حقيبة ملابس • وتجمع بعض الأشياء في غضب واضح خلال المرحلة
التالية ، وان كان نيك لا يلقي بالا الى ما تجمعه ، بل يستمر في القاء
مواظفه •

نيك

هناك رجال يزنون تسعين كيلوجراما ومع ذلك لا يستطيعون شيئا أمام بلطجي يريد الحصول على نقودهم .
وهناك رجال ضاعت حقوقهم أمام شخص أحق يصطلمهم بسيارتهم ثم يوجه اليهم اللوم على الحادث . انهم يفادرون سياراتهم ويبدعهم رافعة حديدية أو مضرب بيسبول ويهجمون عليك . ما الذى يمكنك أن تفعله بحق الجحيم عندما يحدث هذا لك ؟ ها ؟ ماذا ؟

(تونى لا تقول شيئا ، انما تستمر فى جميع الأشياء)
اللجنة ، تحدثنى الى . ماذا يمكنك أن تفعل إذا ما جذبك شخص وحاول أن يستدرجك الى حارة ما فى مكان ما ؟ قد يقول لك انه يعيش فى مكان متطرف ، وعندما تصلين هناك لا تجدين أى مسكن أو أى شيء ، انما تجدين ذلك الشخص فوقك وانت تصرخين ولا يسمعك أحد . ما الذى تنوين أن تفعله عندئذ ، ها ؟ ها ؟

(لا صوت منها وهى تجمع الأشياء)

والآن اسمعى لى . اننى أحبك . ولكننى أقصد هذا حقيقة . لن نمش معا إذا بدأت تقودين تاكسيا . عليك أن تخرجى هذه الفكرة من رأسك الآن ، وأن تتوقفى عن جمع ملابسك ، لأننا نعرف نحن الاثنان أنك لن تنفذى هذا . لن تقودى تاكسيا ولن تغادرى هذا المكان .

تونى

(بعد أن انتهت من جمع الأشياء ، تقفل غطاء الحقيبة ، وتضغط على أقفالها) . . .

هذا صحيح ، أنت الذى ستغادر هذا المكان .

(وتلقى الحقيبة فى وجهه)

(وهذا حافز جديد . انها نقطة تحول فى المشهد . ان الدفع مستمر فى المشهد فى طريق مستقيم الى هذه اللحظة ثم يبدأ الآن فى تغيير اتجاهه)

نيك

ماذا ؟

تونى

لقد كنت أجمع ملابسك ، لا ملابسى .

(نيك ينظر إليها ، بلا كلام ، بينما تنجيه تونى الى المطبخ وتحدث أصواتا وهى تبحث عن وعاء البن لكى تعد القهوة)

(ويلقى نيك بالحقيبة الى الأرض ويتجه ثارا الى الأريكة ويجلس عليها)

مبطلًا في جهاز التلفزيون الذي كان يعمل طوال المشهد (وتصرفه هذا يثير في توني احساس جديد • لقد تغير اتجاهها الآن) وتوجه توني نظرها اليه ، وتناكد من انه لن يفادر المكان وأن الأمور ستسير كما تريد هي بعد كل هذا • وتكتم ابتسامة ، وتسير تجاه الأريكة ، وتجلس الى جواره •

لقد التفقنا في دائرة كاملة حول موضوع الإصغاء بكل الحواس ، لأن الممثل لا يمكنه أن يستجيب الا اذا كانت كل حواسه مدركة للمؤثرات وكل ما تتضمنها •

ان الغضب يقدم لنا أحيانا مشكلة تثير الاهتمام • كنا نتدرب أخيرا على مشهد من مسرحية **فيل سايهون** « الفصل الثاني » • ان جورج ممثل بالمشاكل لأنه غير قادر على أن يتكيف في حياته مع زوجته الجديدة جيني • ويستجد موقف مزير ، يصبح فيه جورج في قمة غضبه ، من زوجته ظاهريا ، ولكنه غاضب من نفسه في الواقع ، حيث انه يحس بالذنب لأنه ما زال حزينا على زوجته السابقة التي توفيت مؤخرا • وعندما انتهى المشهد سألني أحد التلاميذ ، ويبدو أنه لم يكن ملما بالنص ، عن العلاقة بين الزوجين لأن جورج قد بدا له في قمة غضبه من زوجته لأنه يكرهها • وكانت نقطة مثيرة للاهتمام ، لأن ما لدينا في المشهد هو الغضب غير المباشر ، ذلك النوع الذي يوجه فيه شخص سياط غضبه على شخص آخر ، بينما هذا الآخر ليس هو سبب هذا الغضب • لقد أدى الممثل المشهد وهو ينظر الى جيني مباشرة ، مبرزا قمة غضبه وهو ينظر الى عينها • وطلبت منه أن يعيد المشهد مع توجيه عينيه بعيدا عنها في هذه المرة ، ولينظر في البداية الى حقيبة الملابس التي يفرغها من محتها ناتما • لقد أصبح للمشهد الآن ملمس آخر • ان مجرد حقيقة انه لا يمكنه أن ينظر اليها تدل على انه ليس غاضبا منها — أو ليس غاضبا منها وحدها فقط — ولكن من شيء آخر أيضا • ولأن المتفرجين يعرفون النص حتى هذه اللحظة ، لأنهم قد شاهدوه توا ، فيمكنهم أن يستنتجوا صوابا انه غاضب من نفسه •

هذا النوع من الغضب غير المباشر يحدث كثيرا ، في الحياة كما في الدراما • ومن المفيد أن نتذكر انه عندما يحدث ، فأننا لا ننظر الى الشخص الآخر بنفس القدر الذي ننظر به اليه لو كان هو السبب الوحيد للغضب • ومن الأفضل لك ، عندما تؤدي مثل هذا المشهد ، أن تنهك في النص الى حد أن تصبح غير قادر على أن تنظر للممثل الآخر ، لأن غضبك أساسا موجه الى نفسك • وبكلمات أخرى ، الفعل هذا لأن هذا هو ما تشعر به ، وليس لأنه أسلوب تقني سبق أن قرأت عنه ذات مرة • وغالبا ما يكون من الصعب على الممثل أن يعبر عن العواطف ، لأنه

يخجل في الحياة الحقيقية من أن يكشف انه قادر على ممارسة هذه العواطف . ومن التمارين الجيدة أن تقف أمام مجموعة من الناس وتقول لكل منهم مرة على الأقل « لى الحق أن أبكى » إذا كانت مشكلتك هي عدم القدرة على البكاء ، أو تقول « لى الحق أن أغضب » أو « لى الحق أن أكون سعيدا » . (ستجد أن الجملة الأخيرة هي أصعبها جميعا ، لا تندهرش إذا اكتشفت ذلك) . ان هذا التمرين يرتبط حقيقة بجهد دكتور براندن الذى سبق أن ذكرناه فى فصل ٥ . كم من مرة لم نعبّر فيها عن عاطفة ما لأننا تعلمنا انه من الخطأ أن نفعل ذلك . اننا فى حاجة لأن نتعلم أن نؤمن بأن كل العواطف أو الاستجابات الحسية - أيا كان نوعها - ملكنا وهى جزء منا ، وأن لنا الحق فى ممارستها والتعبير عن كل واحدة منها .

لا يوجد جزء منك يدعو الى الخجل أو الى الاحساس بالذنب . اذا أردت أن تكون ممثلا فمن المهم أن تقر بانك شخص متكامل ومنفصل مصنوع من أجزاء كلها انسانية ، وان تعبرك عن كل هذه الأجزاء ، وخاصة أثناء التمثيل ، أمر جيد وصحى وطبيعى . اذا أردت أن تكون ممثلا ، فمن المهم أن تكون كل أدائك متاحة لك وأن تكون قادرا على أن تلمسها بمنتهى الحرية والراحة والمرح .

اننا نتحدث كثيرا عن العاطفة أثناء التمثيل ، ولكن من المهم أن نعرف أن **اثارة العواطف ليست هى التمثيل** . ان أصعب المشاهد فى تأديتها هى تلك التى يتوفر فيها قليل من العاطفة أو لا توجد فيها عاطفة ظاهرة ، ومع هذا فتلك المشاهد ضرورية وكثيرا ما تكون قوية الأثر . لا تخف من مشهد لأنه بسيط . فسوف تجد الفرصة لكى تصيح ولكى تشد شعرك بعد قليل أو بعد كثير . ان العاطفة جزء حيوى من الأداء ، اما المبالغة فى اثارة العواطف فلا .

ذات مرة تقدم ممثل شاب من سببسر تراسى ووجه له عدة أسئلة عن التمثيل ، ختمها بأن سألته اذا كان هناك شئ واحد يعتبره هو أهم شئ . ونظر اليه تراسى برهة ثم قال ، « حسنا ، التمثيل رائع ، بشرط ألا تقع عين أى شخص عليك وأنت متلبس به » .

التلقائية

لا يوجد أى شكل فنى يتطلب **حضور** التلقائية مثلما يتطلبه التمثيل .
انك تلاحظ اننى قد أكدت كلمة **حضور** ، لأن ما ينظر إليه المتفرجون هو
ما تمت عليه التدريبات (البروفات) . ان النتيجة النهائية لكل تحضيرات
الممثل وجهوده المادية هي أن يجعل عمله يبدو وكأنه يحدث أمام المتفرج
لأول مرة . ولا أعتقد أن أى تعريف للتمثيل أو أى مدرس للتمثيل يختلف
فى هذا .

الا أن الاختلاف فى الرأى يأتى حول تعريف **التلقائية** . اذ يعتقد
البعض أن مسئولية الممثل الوحيدة هي أن يفتح نفسه لأى نوع من المشاعر
والاحاسيس التى تتولد أثناء الأداء (وليس فقط ما تمت عليه التدريبات)
وأن يستجيب لها بتلقائية . وحسب التعريفات فإن هذا يعنى أن الممثل
يستجيب عن نفسه ، وليس عن الشخصية ، وأن استجاباته قد تختلف
من أداء فى حفلة عن أداء فى أخرى (فى حالة المسرح) ، ومن لحظة الى
اعادة تصوير لنفس اللقطة (كما فى حالة السينما) .

وقد تسأل : « ولماذا يختلف الأداء ؟ » . اننا نتعامل مع نفس الكائن
الحى ، ليس كذلك ؟ حسنا ، الاجابة هي : « لا ، نحن لا نتعامل مع
نفس الكائن الحى » . ان الطريقة التى تستجيب بها لآى حافز أو مؤثر
معين عند لحظة معينة من حياتك ليست فقط تادية وظيفية أو عمل من
أعمال جسمك حسب ما انت عليه كشخص فى مجموعه . انما هي أيضا
تادية عمل لما قد حدث لك فى اللحظات الأخيرة ، لأنك تتأثر من لحظة
الى أخرى بمؤثرات جديدة . وعلى هذا فان الطريقة التى تستجيب بها
لأى مؤثر معين قد تختلف بين لحظة وأخرى .

ولكن أكثر تحديدا . لنفرض أنك تؤدى مشهدا فى فيلم وانك قد
انتهيت من تصوير اللقطة الرئيسية . وانك تمت جيدا الليلة الماضية
وأحسست عندما استيقظت فى الصباح أنك فى حالة جيدة . ووصلت الى
الاستديو وكان كل من قابلته لطيفا معك . واتجهت الى قسم الماكياج
حيث تناولت قنجانا متقنا من القهوة وتبادلت حوارا لطيفا مع اخصائى
الماكياج . ثم انتقلت الى مكان التصوير ، حيث عوملت وكأنك أمير أو

أميرة • ودخل المخرج ومدح عملك في اليوم السابق وكأنك كنت تبهر على سحابة في اللقطة الرئيسية • وبما أنك قد انتهيت من اللقطة الرئيسية فإن المخرج ومدير التصوير وباقي أفراد الطاقم يبدأون في الإعداد للقطتك القريبة •

وبينما يحدث هذا يدخل مدير أعمالك ليخبرك بأن الجزء الباقي من دورك قد تم اختصاره إلى النصف لأن الممثل النجم قد طالب لنفسه بجمل الحوار التي كانت مخصصة لك ! لم تعد بطبيعة الحال تشعر بنفس الاحساس الذي كنت تشعر به قبل أن يصل مدير أعمالك وينقل لك هذا الخبر الرهيب •

والآن عليك أن تؤدي لقطتك القريبة • هل يمكنك أن تستجيب تلقائيا ؟ لا يمكنك ذلك بطبيعة الحال ، لأن الطريقة التي ستستجيب بها لأي مؤثر ، وأنت تشعر بالمضايقة كما هو حالك في هذه اللحظة ، ستختلف اختلافا كبيرا عن الطريقة التي استجبت بها لنفس المؤثر في اللقطة الرئيسية • ان ما يسمى برد الفعل التلقائي سوف يختلف تماما في كلتا الحالتين وكلا وضعي التصوير ، وسوف يكون تركيب (مونتاج) المشهد مستحيلا ، ويكون كلا الأدائين لا يرتبط بالدور حقيقة •

والنقطة التي أحاول أن أوضحها بهذا المثال ، هي أن التلقائية لا تعني تلقائيتك أنت ، بل تعني تلقائية الشخصية • وعلى هذا ولكي يكون سلوكك تلقائيا وصحيحا عن صدق فيما يتعلق بالأداء ، فيلزم أن تكون كل تحضيراتك بحيث تعتقد بكل ما يتطلبه الدور وتحس بكل ما يتطلبه الدور وتستجيب للمؤثرات حسب ما يتطلبه الدور - وليس كما قد تستجيب أنت شخصا • ويعني هذا أن تستجيب بطريقة تم الوصول إليها في الظروف المبكرة من الحياة التي تؤديها ، إلى جانب كل الحقائق والأحوال التي نص عليها السيناريو من قبل •

وبناء على هذا ، فالتلقائية لا تكون صادقة ولا حقيقية ، إلا إذا كنت قد انضمت **بالتكامل** في الدور • ويعني هذا انه توجد بعض أجزاء منك عليك أن تضعها جانبا في سلة بحيث لا تتدخل في أدائك •

ويمكنني أن أسمع صرخات الاستنكار من بعض الممثلين • ولكنهم مخطئون ، وما عليهم إلا أن يستمروا في صراخهم • لأن الحقيقة هي أن الشخصية هي التي تعيش على الشاشة **وليس الممثل** • وبقدر ما يجب على الممثل أن ينقل نفسه إلى الدور ، بقدر ما يجب عليه أن يتذكر دائما أن النتيجة النهائية لمزج نفسه مع الدور هي خلق نفس جديدة ، أي الشخصية • وعندما تصبح نجما كبيرا فمن الممكن أن تتم كتابة كل شيء بحيث تتفق مع كيف تحس أنت وكيف تتصرف أنت بصفة عامة • وحتى في تلك المرحلة ، يجب أن تكون استجاباتك ملائمة ومنسجمة مع الحياة التي يشكلها الدور ، وليست حياتك أنت •

القسم الثاني

العمل الذى يتطلبه الدور

التحضير

لا يوجد ما تزيد أهميته بالنسبة للممثل عن الاستعداد للدور والتحضير له ، الا بضعة أشياء قليلة . ان قراءة واعادة قراءة السيناريو لتطوير فهم المادة في مجموعها أمر حيوى . ان قراءة واعادة قراءة السيناريو لتحديد كيف يرتبط الدور بالمعنى العام الذى يقصده المؤلف أمر حيوى أيضا . ولا يمكن أن تعتمد الطريقة التى تختار بها اقترايك من الدور عندئذ على مجرد ذوقك الخاص فى التمثيل وكيف تريد أن تبدو أمام المتفرجين . فلا بد أن تبني اختيارك العام على أساس ما يريد المؤلف أن يقوله . ويمكن للممثل أن يلهم قطعة جيدة تماما من المادة المقدمة إذا ما أدى الدور بطريقة تؤثر على صلاحية هذه المادة . لقد حدث هذا عدة مرات عندما أصر النجوم على أداء الأدوار بطريقتهم ، بدلا مما كان يهدف اليه المؤلف والمخرج .

وإذا فحصت جيدا ما يقوله الآخرون عنك فى السيناريو ، فإنك ستعرف القدر الكثير عن نفسك وعن كيف تؤثر فى العالم المحيط بك ، كما ستكتسب بعض البصيرة فى علاقاتك مع هؤلاء الآخرين . وإذا فحصت ما تتضمنه الكلمات التى ستقوله بها ومعانيها ، بدلا من الكلمات نفسها ، فسوف تبدأ فى الحصول على فكرة صحيحة عن نفسك فى هذا الدور .

ان ما تفعله له نفس أهمية ما تقوله ، لأن **الفعل** يكشف للمخرج أكثر بكثير مما تكشف عنه أى كلمات . وإذا ما فحصت بعناية كيف تستجيب جسديا للمؤثر الذى يتم تقديمه ، فسوف تبدأ فى تجميع كثير من التبصر داخل تكوين دورك .

والسؤال الهام جدا الذى يجب أن تقوله لنفسك دائما : « لماذا أقول أو أفعل أنا هذا الشيء فى هذه اللحظة بالذات ؟ ولماذا لم يتم هذا منذ ساعة مضت أو منذ دفتين من الحوار من قبل أو بعد ثلاث دقائق من الحوار من الآن ؟ ما هو الحافز أو المؤثر المعين الذى جعل هذا يحدث فى هذه اللحظة ؟ » وعندما تفحص استجاباتك فى ضوء هذا التفهم فإنك ستبدأ فى أن تمسك بالخيط الصحيحة للحظة تلو الأخرى التى تحافظ على بقاء الشخص ، الذى عليك أن تتقصصه بأكمله ، مترابطة وتابضا

• بالحياة •

ان الاستجابات لا تحدث اعتباطا ، او لأن المؤلف قد كتب تلك الكلمات • ان الاستجابة تحدث فقط عندما تتوفر الظروف والمؤثر بحيث تكون الاستجابة حتمية في تلك اللحظة • ويتضمن هذا الجملة التي تقولها والنظرة التي تلقياها ، أو الجزء من الحركة التي تؤديها • تأكد من أنك قد فحصت جيدا المحافز أو المؤثر الذى يسبب هذه الاستجابة المعينة • ان التدريب على الجملة تلو الأخرى والمشروح فى فصل ١٣ ، حيوى لمثل هذا الفحص ، وخاصة للمبتدئين • (انه يصلح أيضا كتدريب للمحترفين ، لتذكيرهم بأن هناك نسيجا يربط بين المؤثر والاستجابة لا يتضح لهم أحيانا) •

ان الاستعداد الذى يسبق الأداء مباشرة هو اجراء أكثر أهمية وصعوبة للممثل السينمائى عنه للممثل المسرحى • وبمجرد أن تنتهى من استعدادك العام (كما تم وصفه فى بداية هذا الفصل) فان أدائك على المسرح يمنحك فرصة التدريبات الطويلة وقدرا كبيرا من وقت الاستعداد قبل أن ترتفع الستار ، والتي يليها تتابع فى الأداء • أما فى السينما فالوضع مختلف تماما • ان المشاهد يتم تصويرها فى متتابعات قصيرة ، وغالبا ما تكون فى غير ترتيبها النهائى ، وعلى الممثل أن يبحث عن الطرق التى يمد بها نفسه ليصل الى المستويات الجسدية والحسية والعاطفية فى فترة قصيرة جدًا من الزمن • لن تتوفر لك ساعة كاملة قبل كل لقطة لكى تضع خلالها الماكياج وان تتحرك فى ذلك الخاص بالدور وتلمس مكملات المنظر (الأكسسوارات) وما الى ذلك • وهناك مرات لن تتوفر لك سوى بضع ثوان أو دقائق بين كل وضع للتصوير والنقطة التى يليه ، وكل تركيز تحاول أن تحصل عليه سوف يتم اعتراضه من الاحتياجات الفنية لطاغم التنفيذ وتحركاتهم ، وكذا لسائر الاداريين الموجودين فى مكان التصوير • وعلى هذا الأساس فمن الضروري أن تبحث بنفسك عن تلك الأدوات التى تولد الاستجابات السريعة والكاملة من داخلك •

والإيقاع أداة هامة • ومن الواضح أن كل أدواتك الأخرى يجب أن تكون متاحة وأن يتم استخدامها • أما اذا أخفقت جميعها ، فان الشيء الوحيد الذى له الأهمية القصوى فى كل الحالات هو أن تتحرك داخل الإيقاع الذى تتطلبه حالتك الحسية والعاطفية فى لقطة التصوير القادمة • وإذا عرفت ما هو المستوى العاطفى عند بدء اللقطة ، فيلزم أن تعرف أيضا ما هو المستوى الإيقاعى المطلوب ، فكلما المستويين يسيران جنبا الى جنب (انظر فصل ١٤) • وإذا حصلت على نصف دقيقة فقط من الاستعداد بأن خطوت فى مكان التصوير بالإيقاع المطلوب أو بأن تتعامل مع إحدى مكملات المنظر بالإيقاع المطلوب ، فانك ستساعد على توليد العاطفة الضرورية وتؤسسها الى أن يصل الوقت المفروض أن يقول فيه المخرج : « حركة »

Action ويمكنك بهذه الطريقة أن تكون قادراً على أن تفصل الى مستوى مناسب من النشاط الداخلى مثل مستوى النشاط الجسدى ، حتى ولو كانت اللقطة تبدأ عند لحظة ذروة المشهد ، كما تكون هي الحال عندما يختار المخرج اعدادات تفصيلية معينة .

يجب أن تبين بكل جد عن الأدوات التى تستخدمك ، كما يجب أن تدرك دائماً أن اللقطة تبدأ عندما يقول المخرج « حركة » - فلا تتوثر لديك هنا خمس دقائق من عرض الفصل الأول قبل أن تندمج فى الأمور ، كما هو الحال فى المسرح .

لقد كانت إحدى الممثلات الشهيرات تتبع أسلوباً ممتازاً فى الاستعداد والنضير . كانت تدرس اللقطة السابقة مباشرة للقطعة التى عليها الدور فى التصوير ، بحيث تعرف تماماً أين كانت عندما سجلتها آلة التصوير آخر مرة . وبفحص اللقطة أو اللقطات السابقة من حيث التأثير عليها ، فإنها كانت تعرف تماماً أين تبدأ فى بداية اللقطة الجديدة . وإذا كانت الإعادة تبدأ من أى مكان آخر غير بداية اللقطة فإنها كانت تضيف تكراراً سريعاً خاصاً بها للحظات التى تسبق بداية اللقطة مباشرة . وكانت بهذا تقدر على أن ترفع نفسها الى المستوى المطلوب بحيث يتدفق أداؤها الكامل فى خط مستمر ، بما يتضمنه من ارتفاع وهبوط مناسبين . وبذا تصبح كل لحظة فى المستوى العاطفى السليم . ويصبح كل تجسيد جزءاً من سلسلة منطقية من التجسيديات المرتبطة عاطفياً وجسدياً وحسياً بطريقة سلسة .

وخلال استعدادك لأى دور ، تجنب اغراء أن تؤدي الحالة النفسية للمادة جميعها وكل مدلولات الشخصية طوال الوقت . نجد مثلاً أن روميو ، على جميع المستويات والمساير ، شخصية مأساوية (تراجيدية) ذو حساسية عظيمة وعمق عاطفى هائل . وإذا كانت الحالة النفسية للمأساة سيتم تقديمها طوال الوقت ، فإن المرح المكتوب لبداية « روميو وجولييت » سوف يختفى ، ولن تجد المسرحية مكاناً تتجه إليه .

خطط دورك على أساس من لحظة الى لحظة ، مع التأكد من أن كل لحظة وكل اختيار قد تم انتقاؤها بعناية بحيث انه عندما يضاف كل هذا معا يشكل صورة كاملة . وبكلمات أخرى ، ابن منزلك بطوبة واحدة فى كل مرة ، فلا يمكنك أن تبني المنزل كله بكل الطوب فى مرة واحدة ، ولا يجب أن تحاول ذلك . ان شكل المنزل ، والقيمة الحقيقية للمنزل ، لا يمكن أن يتضمنها إلا عندما يتم وضع كل أنواع المواد المستخدمة فى مكانها بعناية ، كل فى وقته المناسب ، وفى مكانه المناسب .

وينطبق نفس الشيء على بناء الدور الذى ستمثله . كل لحظة لها اسهامها فى الشكل الكامل . وهذا الشكل الكامل لا يلزم أن يتم أدائه طوال الوقت ، انه سيظهر بوضوح للمتفرجين عندما ينتهى الأداء كله .

أما إذا حاولت أن تمثل كل المدلولات في وقت واحد ، فإن النتيجة ستكون مربكة وكثيية .

اقرأ السيناريو بعناية . إفهم ما يريد المؤلف أن يقوله ، ثم افحص الشخصيات المختلفة لترى كيف ترتبط جميعها بالفكرة وكيف تساعد هذه الشخصيات على توضيح هذه الفكرة . وبفرض أن المادة الأصلية مكتوبة جيدا فانك ستقدر على أن تميز هذه العناصر بمنتهى السهولة .
والآن افحص دورك بصفة خاصة . كيف يمكن لأدائك أن يوضح أفكار المؤلف ؟ ولنفرض أن التمثيلية عبارة عن تمثيلية ضد الحرب ، وأن المؤلف يضع كل اللوم على العسكريين . وأنت تؤدي دور ضابط مسئول . فإذا اخترت أن تؤدي الدور بدفء ورحمة ، فهل أنت تحقق بذلك هدف المؤلف ؟ قد يكون ذلك محتملا - ولكن من المحتمل أيضا أن يكون ما أراده المؤلف فعلا هو أن يجعل كل ضابط يبدو مذنباً من خلال شخصيته ، ولقد نزعنا أنت هذه الإلسعة منه . وربما يكون اختيارك لهذه الطريقة من الاقتراب من الدور معتمدا على كيف تريد أنت أن يراك المتفرجون ، وليس على كيف يكون من الضرورة أن تجعل المادة المكتوبة مؤثرة .

لقد حدث في عدة حالات أن قام نجوم رئيسيون بتغيير تفسير القصة والسيناريو بتحويل الشخصيات الى احتياجاتهم الشخصية هم ، مشوهين المادة الأصلية بذلك بحيث لا يمكن التعرف عليها . وفي مثل هذه الحالة ، لا بد أن تفضل الأفلام .

ابحث عن الشكل البنائي للسيناريو . ان المادة الأصلية ترتفع وتنخفض ، والمشهد تؤدي الى الذروة ثم تقل في كفافتها . ابحث عن هذه القوى المحركة ، وإذا لم تكن واضحة لك بسهولة ، ابحث أكثر عمقا ، أو حاول أن تضيف هذا الى المادة من خلال أدائك . وإذا امكنك ذلك فإن المشاهد ستكون أكثر إثارة للاهتمام ، وسيعترف كل من المؤلف والمخرج بفضلك .

ومنذ فترة ما ، ظهر كارل مالدين في مدرسة التمثيل كمتحدث زائر . وروى قصة عن نفسه توضح لماذا يضعه الممثلون والمخرجون وكذلك المتفرجون في مكانة عالية كممثل . كان قد تعاقد على أداء دور وكانت هناك علة أسنابيع قبل أن يبدأ التصوير . وكما دته التي يتبعها ، قرأ كثيرا من الكتب والمقالات التي ترتبط بمهنة الشخصية التي سيؤديها ، وأمضى الساعة تلو الأخرى وهو يفكر في الشخص وخلفيته واحتياجاته وما الى ذلك . وفي صباح أحد الأيام دخل كارل مالدين حديثه وبدأ يتجول بين النباتات الخضراء وفجأة ، تبين أن هذا ليس تصرفه العادي على الإطلاق ، حيث انه لا يرتبط من قريب أو بعيد بموضوع رعاية الحديقة ، ومضت فترة وهو لا يجد تفسيراً لوجوده أصلا في ذلك المكان . ثم جاءه التفسير عندما فطن الى أن الشخصية التي كان عليه أن يؤديها كانت من ذلك النوع

من الرجال الذين يتمتعون بالتجول بين نباتات حديقتهم • انه اندماجه مع الشخصية وانهماكه فيها هو الذى جعله يسلك بشكل لا يمت له ، بل يمت للشخصية التى كان عليه أن يؤديها ، **والتي أصبحت عنده ثل شخصيته هو** • هذا النوع من بذل غاية الجهد والعناية فى الاستعداد والتحضير هو الذى يؤدي بالممثل الى هدفه المطلوب فى النهاية ، وهو أن ينفخس فى الدور بحيث تصبح كل ردود الأفعال التلقائية نتيجة لتلقائية الدور وليس مجرد تلقائية الممثل نفسه •

كيف أمثل شخصية أكرهها ؟ هذا السؤال كثيرا ما يتردد داخل الفصول الدراسية • وفى إحدى الدورات كان اثنان من طلبةى يؤديان مشهدا ، وكان أحد الممثلين لا يقدم أى احساس بالواقع فى عمله • وقدمت له عددا من التوجيهات ، ولكنها لم تنجح جميعها • وكنت لسبب خفى غير قادر على أن أكتشف مصدر الصعوبة • وعندما دمدم فجأة متذمرا بكلمات مثل : « هذا الشخص بغیض حقيقة » عندئذ وعندئذ فقط أضاء المصباح داخل راسى • انه كان يكره الشخصية ، وكان بالتالى غير قادر على تبرير أى شىء يفعله •

من البدیى انه لا يمكنك أن تحرف الوقائع فيما يتعلق بالدور الذى تمثله ، أثناء تمثيلك له • لا يمكنك أن تدين نفسك (وانت بالذات !) وتنتوق أن تفعل وتقول أشياء بطريقة مقنعة • ان الشخصية هنا لا تكره نفسها : لقد كان هتلر مؤمنا بما كان يفعله ، كما كان ويتشارد الثالث مؤمنا بما كان يفعله ، وكانت لوكريسيا بوجيا أيضا مؤمنة بما كانت تفعله - ولم يكن أى منهم يكره نفسه عندما كان يفعل ذلك •

وإذا توقعت من المتفرجين أن يوقفوا مؤقتا انكارهم لهذا الأمر ، فعليك انت أن تفعل ذلك أولا : يجب أن تصدق من تكون أنت • عليك أن تجد أسبابا مقبولة تفسر لماذا أنت تفعل الأشياء التى تفعلها ولماذا تقول الأشياء التى تقولها ، أسبابا تقبلها لأنها صحيحة ومعقولة • والقاعدة اذا هى أن تقبل من تكون وترتاح الى من تكون ، وعندئذ فقط يمكنك أن تبدأ فى أن تكون مقنعا وأن تكون لك أبعاد •

وكيف يمكنك أن تفعل ذلك ؟ ابحث عن الأشياء التى تترتاح اليها شخصيتك والتى تحبها والتى تتعاطف معها أو على الأقل تفهمها • (كل شخص لابد أن يرنو الى هدف إيجابى ما) • لابد من وجود أشياء تترتاح اليها هذه الشخصية مما يمكنك كشخص أن تترتاح اليها أيضا • ولابد من وجود أشياء لا تترتاح اليها هذه الشخصية مما يمكنك كشخص ألا تترتاح اليها أيضا • وسيساعدك العثور على الأشياء المشتركة بينكما على أن تفهم هذه الشخصية • ان **الفهم** هو الخطوة الأولى نحو التجول • وعندما تقبل أنت هذه الشخصية ، يمكنك عندئذ أن تعتقد فى أهدافها وأساليبها ، وبالتالى تمثيلها باقناع •

الحقائق والظروف

لقد تحدثت عن التمثيل من لحظة الى لحظة ، وليس عن محاولة تمثيل مشهد ككل . لقد تحدثت عن التمثيل من نفسك ، وليس من شخصية تخيلية . من المهم أن تتذكر أن المؤلف قد أرسى حقائق وظروف معينة عليك أن تفهمها وأن تستغلها أثناء استعدادك للتمثيل من لحظة الى أخرى ، واستعدادك لكي تبرز ما في وسعك ، حيث ان تلك الحقائق والظروف هي التي تحدد أين أنت عند أي لحظة معينة عاطفيا وفكريا وحسيا وجسديا . لا يمكن تجاهل هذه الحقائق والظروف .

ففي « هاملت » مثلا ، هل يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن والد هاملت قد مات منذ فترة وجيزة وأن هاملت يشك في أن شخصا قد قتله ؟ هل يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن شكلا من الأشباح قد ظهر له عند حاجز الشرفة في المشهد الأول ؟ هل يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن الجو بارد عند حاجز الشرفة ؟ وأن هاملت يحب أمه ؟ وأن هاملت يكره زوج أمه ؟ ان مدى استجابتك ، عندما تؤدي دور هاملت ، الى أي حافز أو مؤثر معين تحدده هذه الحقائق والظروف بطريقة هامة جدا .

ولناخذ موقفا يعود فيه شاب وشابة من شهر العسل في الليلة السابقة لبدء هذا المشهد . اننا في السابعة صباحا . انهما يجبان أحدهما الآخر الى أقصى مدى ، وكانت ليلتهما السابقة ليلة علاقة جنسية رائعة . والآن على الشباب أن يعود الى عمله .

المشهد

هو

صباح الخير .

هي

صباح الخير .

هو

كيف تشعرين ؟

هي

رائع •

هو

أنا متأكد •

هي

ماذا تريد لأفطارك ؟

هو

أى شيء •

هي

ساعد لك بعض البيض المقلى المزوج •

هو

حسنًا •

هي

هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟

هو

مضطر لذلك •

هي

أوه •

هو

هل تريدني منى أن أبقى بالمنزل ؟

هي

الأمير لك •

هو

لا يمكنني •

هي

كما سبق أن قلت - الأمر لك •

ولنأخذ الآن نفس المشهد ولكن بحقائق وظروف جديدة • انهما متزوجان • ولقد عاد الزوج الى منزله فى الرابعة والنصف صباحا ، مما يدل بوضوح على أن له علاقة بأخرى • لقد تشاحن الزوجان بشدة ، وانتهى الأمر بالزوج بأن نام على الكتبة • ولقد استيقظا الآن ، وعليه أن يذهب الى عمله •

المشهد

هو

صباح الخير •

هي

صباح الخير •

هو

كيف تشعرين ؟

هي

رائع .

هو

أنا متأكد .

هي

ماذا تريد لافطارك ؟

هو

أى شئ .

هي

ساعدك لك بعض البيض المقلّى المزوج .

هو

حسنًا .

هي

هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟

هو

مضطر لذلك .

هي

أوه .

هو

هل تريدني منى أن أبقى بالمنزل ؟

هي

الأمور لك .

هو

لا يمكننى .

هي

كما سبق أن قلت - الأمر لك .

انه مشهد مختلف تماما . الى درجة انه عندما حاولت تنفيذه هذا المشهد فى الفصل الدراسى ، أصر أحد الطلبة على أن الحوار كان مختلفا . ولم يكن كذلك . الا أن الظروف وراء الحوار هي التي صبغت به حيث بدأ المشهد وكأنه يتكون من جمل حوار مختلفة .

يجب دراسة كل مشهد بعناية للبحث عن الحقائق والظروف التي ينص عليها والتي يتضمنها . ويلزم بعد ذلك استيعابها وأن تصبح جزءا من الممثل ، بحيث تكتسب استجاباته صفات تلك العناصر الأساسية .

وإذا لم تكن مقتنعا بهذا حتى الآن ، ما عليك الا أن تمثل المشهد
بمجموعة ثالثة من الحقائق والظروف : لقد عرف الرجل والمرأة بعد ظهر
الأمس فقط أن الرجل مريض بداء سوف يقضى عليه حتما .

المشهد

هو

صباح الخير .

هي

صباح الخير .

هو

كيف تشعرين ؟

هي

رائع .

هو

أنا متأكد .

هي

ماذا تريد لافطارك ؟

هو

أى شيء .

هي

ساعد لك بعض البيض المقلّى المزوج .

هو

حسنًا .

هي

هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟

هو

مضطر لذلك .

هي

أوه .

هو

هل تريدني منى أن أبقى بالمنزل ؟

هي

الأمور لك .

هو

لا يمكنني .

هي

كما سبق أن قلت - الأمر لك .

هل أصبح المشهد مختلفا ؟ بطبيعة الحال •
 ان جملة واجدة مثل : « هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟ »
 قد تكون دعوة الى ممارسة الجنس ، وقد تكون تحديا غاضبا ، وقد تكون
 مفعمة بالحنان بحثا عن طريقة لمساعدة شخص يحتضر • ان ما يضمه
 الحوار من تضمينات هو المهم ، وليس الحوار نفسه •
 حاول تقديم الحوار نفسه فى حالات الحقائق والظروف الآتية :
 ١ - هو شخص وحيد فى شقته • وتدخل هى • هو لم يرها من قبل
 وليس لديه أى فكرة عن تكون هى •
 ٢ - هو فى الفراش مع امرأة ما • وهى زوجته تدخل عندما يبدأ المشهد •
 ٣ - هو أمضى ليلته فى شقة هى • وهو لا يجد طقم أسنانه الآن ، ولا يريد
 أن تعرف هى أن أسنانه زائفة •
 حاول تنفيذ نفس التمرين بمشهد آخر :

هى

ما هو الوقت الآن ؟

هو

لا زال الوقت مبكرا •

هى

هذا هو ما تأمله أنت •

هو

الست كذلك ؟

هى

اننى احاول ألا افكر فيه •

هو

فلنتظاهر بأننا ما زلنا فى ليلة الأمس •

هى

لقد كنا فى عالم آخر فى ليلة الأمس •

هو

هناك بقعة على قميصى •

هى

أرسله الى دار الفسيل •

هو

لقد فعلت ذلك • ولم يتمكنوا من ازالتها •

هى

ليس للمقصان الأولوية فى هذا الوقت بالذات •

هو

هذا أمر مؤكد • ما هو الوقت الآن ؟

هي

لا زال الوقت مبكرا •

ولتطبق على الحوار الماضى المجموعات الآتية من الظروف المختلفة :

١ - هو فى طريقه لمغادرة المدينة لفترة غير محدودة ليلتحق بعمل جديد •

وهى لن تلحق به ما لم يتمكن هو من ان يجد لهما منزلا جديدا •

٢ - هى ستفادر المدينة فى رحلة طويلة الى أوربا ، كجزء من مهام عملها •

٣ - هى ستفادر المدينة فى رحلة طويلة الى أوربا ، كجزء من مهام عملها ،

وسيصاحبها رئيسها المستهتر •

٤ - هى على وشك أن تنتقل الى المستشفى لكى يتم استئصال جزء من

ثديها •

٥ - هو وهى على وشك أن يفادرا مسكنهما فى طريقهما الى المحكمة ،

ليحضرا محاكمة ابنهما الأكبر المتهم فى جريمة قتل •

٦ - نفذ المشهد برجلين بدلا من رجل وامرأة • ويمكنك أن تعد مجموعة

الظروف كما تشاء • واليك مشهد حوار « محايد » آخر :

هو

أى مفرش تريد منى أن أستخذه ؟

هى

المفرش الجديد •

هو

مع القلع الفضية الحقيقية ؟

هى

ألا تعتقد أنه يجب علينا ذلك ؟

هو

لا أعرف لهذا سببا •

هى

اننى أفضل ذلك •

هو

حسنا ، اذا كنت تفضلين ...

هى

وضع أيضا الكؤوس ذات الحافة الفضية للنبيذ •

هو

ولماذا لا نتناول بعض الشبانبا ؟

هى

بدأت فى فهم المقصود •

هو

وربما كما من الأفضل أن أرتدى ملابس السهرة .

هي

مهم ٠٠٠ لا ، قد يكون في هذا قدر صغير من المبالغة .

قد تكون الظروف كما يلي :

- ١ - انها مناسبة أول احتفال سنوى بزواج قائم على حب حقيقى وافر .
- ٢ - سيحضر أحد السماسرة مشترى غنيا مهتما بشراء مسكن الزوجين
بسرعة مرتفع الى حد مدهل .
- ٣ - قد تم فصل هو من عمله قبل هذا مباشرة .
- ٤ - ان هو وهى قد اتفقا على الطلاق .
- ٥ - قد اتفقا توا على الطلاق ، بينما رئيسه فى العمل الذى يؤمن
بالاستقرار العائلى ، سيحضر للعشاء وبصحبة زوجته .
- ٦ - هى قد حصلت توا على ترقية فى عملها ، بحيث أصبحت الآن أعلى
منه قدرا وتتقاضى مرتبا أكبر من مرتبه .

ستجد أنه يمكنك ببعض التعديلات الصغيرة ، أن تستخدم أى
مجموعة من الظروف مع أى من المشاهد .

هل يبدو هذا وكأنه افراط فى التوضيح وافراط فى التبسيط ؟
ومع ذلك فهناك ممثلون يجهلون بعض الحقائق والظروف الهامة جدا .
وهناك بعض المدرسين ، صدق أو لا تصدق ، يدرسون أنه لا أهمية للحقائق
والظروف ، وان الممثل ما عليه الا أن يعمل وفق أحاسيسه الشخصية عند
أى لحظة معينة .

احفظ الدور - وليس الحوار

ان الكابوس المتكرر الذى يواجه الممثل هو انه سوف يجد نفسه ذات يوم فى مواجهة المتفرجين - أو أمام آلة التصوير - ويسمع كلمة بداية الحوار ولكنه لن يتذكر ما سوف يقوله . لقد كانت أختي تمثل فى مسرحية بأحدى المدارس العليا ، وكان هذا امتدادا لخبرتها المسرحية الطويلة . ومع هذا - وبالرغم من انها قد احتفلت أخيرا بعيد ميلادها الستين - فانهما مازالت تعاني من نفس الكابوس المتكرر وهو انها سوف تنسى جمل حوارها .

وهناك تكتة قديمة مشهورة عن الحفظ عن ظهر قلب ، سأذكرها هنا لأنها تساعد على توضيح خطورة مجرد حفظ جمل الحوار دون أى ارتباط بالمؤثرات والشخصية وما الى ذلك .

وتروى التكتة أن ثلاثة من الرجال المسنين الذين لم يحصلوا على عمل لعدة سنوات تم التعاقد معهم على أن يشتركوا فى مسرحية فى موسم صيفي . ولما كانت المهلة أمامهم لكى يحفظوا أدوارهم تقل عن أسبوع فقد حشوا رؤوسهم بأقصى ما يمكن من الكلمات حتى حانت ليلة الافتتاح . وفى تلك الليلة مر كل شيء بسلا حتى منتصف الفصل الثالث ، حين توقف فجأة كل الحوار . وألقى اليهم مدير المسرح ، الذى كان يقوم بمهمة الملقن أيضا ، الجيلة التالية ، ولكنهم تجاهلوا . وعاد أحد المسنين الثلاثة الى الوراء بعدة جمل حوار والتقط المشهد من هنا ، وأعاد تمثيله حتى هذه النقطة نفسها - وساد الصمت مرة أخرى . وألقى اليهم مدير المسرح مرة أخرى جملة الحوار هائجا ، وعاد رجل آخر منهم الى الوراء بعدة جمل حوار وأعاد المشهد الى نفس النقطة ، ثم توقف الجميع . ودخل مدير المسرح داخل فراغ المدفأة وهمس بالجيلة التالية فى أذن الممثل الثالث المسن ، الذى كان يستند الى حافة المدفأة وقتئذ . فنظر ذلك الممثل الى مدير المسرح مواجهة وقال : « نحن نعرف الجملة ، يا لصعنة ، ولكننا لا نعرف من منا عليه أن يقولها ؟ » .

ان حفظ جمل الحوار هو أبسط الاجراءات اذا أردت أن تبدأ بـ « حفظ

الحوار » • يجب فى الواقع ألا « تحفظ الحوار » • ان الكلمات فى حد ذاتها ليست مهمة ، ان ما يجعل هذه الكلمات تحدث هو ما له أهمية • وإذا حفظ الحوار فانك تستجيب للكلمة البدائية بدلا من أن تستجيب للحافز أو المؤثر • وستكون النتيجة السيئة لهذا انك سوف تحفظ سلسلة من الكلمات ستتفوه بها عندما تصل الى مسامعك كلمات البدائية ، وستفتقد هذه الكلمات الارتباط والعمق •

دعنى أكرر هنا : الكلمات فى حد ذاتها ليست مهمة ، ان ما يجعل هذه الكلمات تحدث هو ما له معنى • وعلى هذا الأساس ، اذا ارتبط الممثل كما ينبغي بالمؤثر الذى يسبب رد فعل كلامى (سواء كان هذا المؤثر ما يقوله شخص ما أو يفعله شخص ما أو حالة الجو أو ألم فى الأسنان أو عاطفة ما أو فكرة) ويكون مدركا للأهمية الفعلية لهذا المؤثر بالنسبة له ، ويستجيب الى ما يتضمنه من نتائج ، فان رد الفعل الكلامى سوف لا يمكن تجنب حدوثه •

ومن المؤكد أن هناك قدرا قليلا من الخطورة فى نسيان جمل الحوار اذا تعلمت عن طريق حواسك ما يربط بين المؤثرات وما يتولد عنها من استجابات • وكذلك اذا ما أعددت نفسك بحيث تستجيب للمؤثرات بدلا من كلمات البدائية ، فانك ستكون أكثر تفتحاً واستقبالا لما يفعله الممثل الآخر وما يقوله على السواء ، وستكون أكثر تجاوبا مع كل الانشغالات والتنقيبات فى جمل حوار ، وستكون مدركا أيضا للتجسييدات الدقيقة التى ستكشف عما يقصده حقيقة من وراء هذه الجمل •

ان ما يعنيه أى شخص عندما يتكلم الينا هو ما له أهمية ، وليس الكلمات التى يقولها • فمثلا ، اذا نظر شخص الى عينيك نظرة عميقة وقال : « أنا أحبك » ، فان هذا يولد عدة مشاعر • ولن تتساوى مشاعرك حول هذه الكلمات اذا كان هذا الشخص يقولها وهو يوجه نظره الى شخص آخر أو وهو ينظر الى ساعته • فكر أيضا فى التنوعات المتعددة لنفس هذه الكلمات فى حالات الغضب أو السخرية أو عدم الثقة وما الى ذلك • وبكلمات أخرى ، اذا كنت متفتحاً لكل المؤثرات التى تصل اليك عند لحظة معينة فانك ستستوعبها ، وستؤثر فىك ، وستبدو استجاباتك وخاصة استجاباتك الكلامية ، دون أى صعوبة • ومن الواضح انه اذا كنت قلقا على جمل حوارك وتفكر فى جملتك التالية ، فانك تكون قد استبعدت قدرتك على استقبال المؤثرات ، وسيكون أدائك مسطحا وخاليا من أى خيال ، وما هو أسوأ انك لن تستجيب حقيقة للممثل الآخر • وفى نهاية الأمر ، فان الأداء الجيد يكمن فى أنماط المؤثر/الاستجابة لدى الممثل الذى يؤدى الدور •

ونجد فى السينما أن آلية الاستجابة لا تحصل على نفس الفرصة لكى تؤدى عملها مثلما هو الحال فى المسرح • قد تؤدى مشهدا مع ممثل

فى لقطة رئيسية ويسير كل شىء على أحسن ما يرام . ثم تأتى اللقطات القريبة فى نفس المشهد والممثل الآخر غير موجود ، وقد يقرأ جمل حوار الممثل فى السيناريو أو المخرج . وعليك فى هذه الحالة أن تستجيب لما كان الممثل يفعل فى اللقطة الرئيسية وفى لقطاته القريبة ، إذا كانت لقطاته القريبة قد تم تصويرها قبل لقطاتك . ولا يمكنك أن تستجيب لما كنت تتبنى منه أن يفعل أو لما تتذكر بغير وضوح مما فعله . يجب أن تستحضر أداءه بالضبط ، وليس هذا أمراً سهلاً .

وفى حالة ما إذا كانت هناك أسئلة عن مدى ضرورة كل هذا ، يكفى أن أذكرك أنه عندما يجتمع مركب الفيلم (المونتير) مع المخرج والممثل لكى يضموا أجزاء الفيلم مع بعضها ، فإن المخرجين سيأشاهدون الممثل الآخر وهو يقول جمل حوارهم ويفعل بعض الأشياء ، ثم سيأشاهدونك وأنت تستجيب لهذا . وإذا لم تكن استجاباتك سليمة لكل ما قاله وفعله الممثل الآخر ، فإليك أن تبدو أمامهم كممثل جيد .

إننا نودى تمريناً معيناً فى فصول إعداد ممثلى السينما يبين بكل وضوح ما أتحدث عنه هنا . كما يوضح الطريقة المناسبة لحفظ الدور . « اننى أستخدم تعبير « حفظ الدور » بدلاً من « حفظ الحوار » لأنه لا يجب عليك أن تحاول أن تحفظ جمل الحوار فقط ، فهذا الحوار مرتبط بالدور ، الذى يتضمن الشخص كله والمؤثرات وأهمية المؤثرات وجمل الحوار () .

إننى أختار ١٥ أو ٢٠ جملة حوار من مشهد ما وأدون كلا منها على بطاقة منفصلة . (وسأشير الى الشخصيتين ب هو و هي) . وأعطى هو كل جمل حوار ، كل جملة منها فى بطاقة منفصلة تتضمن أيضاً تعليمات الإخراج الهامة ، وأعطى هي كل بطاقتها . وقد يكون الممثلان قد قرءا المادة المكتوبة الكاملة مرة أو مرتين أو لم يقرأها على الإطلاق ، ويمكن للتمرين أن يصلح فى كلتا الحالتين .

وإذا لم يكن الممثلان ملمين بالمادة المكتوبة والشخصيتين ، يمكن إيجاز كل ذلك لهما بحيث يعرفان الخطوط الرئيسية لهما ، وما هى العلاقة بينهما ، وما هى احتياجات كل من الشخصيتين . وينظر الممثل الأول - ولنفرض أنه هو - الى بطاقته الأولى ، والتي قد تتكون من مجرد توجيهات إخراج . ولنفرض أنها تذكر : « يقترب هو من باب الشقة وينظر اليه برهة ثم يبدأ فى قرع الباب ثم يقرر ألا يفعل هذا . وبدلاً من ذلك يمد يده ببطء الى مقبض الباب ويديره ولدهشته يفتح الباب تماماً . وينظر الى الداخل فيرى الفتاة ويتكلم » .

ثم أطلب من الممثل أن يخمن ما سينقله الشخص ، وأطلب منه أولاً أن يشرح أهمية ما قرأه لتوه وما الذى فعله هذا الشخص . وقد يقول الممثل : « حسناً ، من الواضح أن هذا ليس مسكنى ، ما دام هناك بعض

التردد قبل قرع الباب • اننى أعرف أن زوجتى السابقة تعيش هنا •
وبالتالى أفترض أنه لا بأس من أن أدخل الشقة • وما دمت لم أقرع
الباب فائنى أفترض بعض الاندفاع من جانبي ، ولذا فقد أقول « كان من
الواجب عليك أن تحتفظي ببابك مغلقا » •

ثم ينظر الممثل الى جملة حوارهِ ليرى ان كان تخمينه صحيحا • وان
كان الأمر كذلك فقد وضع الممثل اصبعه على بعض صفات الشخصية التى
استخلصها بسهولة ، اما لأنها مماثلة لصفاته هو أو لأنه قد فهمها على
أساس من التفكير • أما اذا كان تخمينه خاطئا ، فقد يكون هذا هو
الأفضل ، لأن الممثل من خلال تخمينه الخاطئ سيصبح مدركا لأن
استجاباته الخاصة به فى تلك اللحظة تختلف عن استجابات الشخصية ،
وبناء على ذلك فهناك جانب منه سوف يعمل ، وهذا الجانب هو الذى يجب
أن يعمل به وهو يؤدى الدور • (هذه الطريقة فى التخلص أولا بأول
تستمر خلال التمرين كله ، بحيث نصل فى النهاية الى نتيجة أن يتخلص
الممثل من هذه الجوانب من نفسه التى لا ترتبط بالدور ويستخدم فقط
تلك الجوانب المرتبطة به) •

وبلى ذلك أن يقرأ الممثل جملة الحوار • وفى هذه الحالة تقول الجملة :
« يجب عليك أن تحتفظي ببابك مغلقا • فقد يخطفك شخص ما ويحتفظ
بك كرهينة غالية » •

وتكرر المثلة جملة حوار الممثل كما قالها بالضبط • ومن المهم هنا
ألا تغير من قراءته ، أى انه يجب عليها ألا تحرف من جملته أو تعلق
عليها ، بل تقرأها كما قالها تماما بحيث تكتسب بعض البصيرة فى أهمية
جملة الحوار فيما وراء مجرد الكلمات ، هل هناك تهكم ؟ هل هناك غضب ؟
هل هناك حب ؟ وهى تكرر الجملة بصوت عال ، ثم تقول بصوت عال
أيضا رأيها فى معنى جملة الحوار بالنسبة لها — أى أهمية الجملة
بالنسبة لها • قد تقول المثلة : « لم أره منذ عدة شهور وأنا أحبه •
اننى مبتهجة لوقوفه هناك بل أكاد لا أجد كلاما • وبى حافز لأن أتجه
اليه وأضع ذراعى حوله وأقبله وأقول شيئا بسيطا جدا مثل
« هالو يا هارى » •

ثم تنظر المثلة الى بطاقتها وتقرأ جملة الحوار المكتوبة عليها • ان
البطاقة تقول : تنظر هي اليه برهة ثم تقول : « سأؤكد فى المرة التالية
من أن الباب لا يفتح أحد الا اذا أردت أنا ذلك » •

ومن الواضح أن المثلة قد أخطأت التخمين • ان الشخصية معادية
للرجل ، وهى غاضبة لأنه لم يرها لمدة طويلة • الدور اذا لامرأة سريعة
التأثر عاطفيا ، من السهل ايلامها وهى حساسة أكثر مما هو حال
المثلة ، ولذا عدلنا من توجيه المثلة الى الدور بطريقة مهمة جدا •
ثم يكرر الممثل جملة حوار المثلة ويعلم عن متضمناتها بصوت عال •

« انها ليست سعيدة لمشاهدتي » انها تحس بالعداء نحوى ولا ترحب بى . واعتقد اننى أريد أن أحظى بترحيبها فلا بد أن أمدحها قليلا حتى تتحسن أحاسيسها نحوى ، ولهذا أعتقد أننى سأقول لها شيئا مثل : « انك تبدين رائعة فى هذه البلوزة » وينظر الممثل الى البطاقة ، وتكون جملة الحوار : « لقد أردت فقط أن أرى البنت » . لقد أخطأ الممثل اذا فى تخمينه ، وهذا أمر جيد ، لأن الشخصية على ما يبدو لا تنوى التوصل الى أى تفاهم بعكس الممثل . ان الشخصية عدوانية ومعادية وتنقصها الكياسة الاجتماعية أو انه لا يريد أن يمارس أى قدر منها ، ربما لكى لا يبدو ضعيفا . وهكذا مرة أخرى ، نعود لنبدأ من الصفر عند جانب مهم جدا من الشخصية يختلف تماما عن مثيله فى شخصية الممثل فى الحياة الحقيقية . (تذكر ، كل منا قادر على جميع الأحاسيس والمواقف . وما نحن عليه فى الحياة الحقيقية هو نتيجة التكيف ، ولكن يمكننا عن طريق التدريب المناسب أن نكتسب أحاسيس ومواقف جديدة) .

وتعيد المثلة جملة حوار الممثل وتوضح ما تضمنته بالنسبة لها : « هو ما زال معاديا ، وليس لطيفا » انه لا يريد أن يرانى ولا يشعر نحوى بأى حب أو حتى بمجرد الدفء . واعتقد بناء على هذا أننى أريد أن أتخلص منه ، وقد أقول شيئا مثل : « اقل الباب وانت خارج » . ثم تنظر المثلة الى جملة الحوار وتقرأها : « الأولاد دائما هم كبش الفداء » . ومارلين ليست كبش فداء ، انها طفلة » .

ونجد بصفة عامة أن ملاحظات المثلة كانت دقيقة . انها شعرت بنقص الدفء وبالعداء ، ولهذا حاجت . ومع أن الكلمات كانت خطأ ، الا ان الباعث والمشاعر والأحاسيس كانت صحيحة ، ولهذا كان التخمين جيدا .

وأتابع هذا الاجراء خلال ١٥ أو ٢٠ جملة ، ونكون خلال تلك المدة قد عدنا الى الصفر فى عدد من الصفات الرئيسية للشخصية ، ونكون فى نفس الوقت قد فرقنا بين صفات الشخصية وصفات الممثل . وهكذا نصل بسرعة فائقة الى تصور عام ودقيق للدور .

والخطوة التالية هى أن تعيد التمرين كله دون اجراءات النطق بما نفكر فيه ، وانما نأخذ الوقت اللازم لكى نفكر فى صمت . ينطق الممثل جملته ، وتعيدها المثلة كما نطقها ، ثم تمر فترة تفكر فيها المثلة فى ذهنها فيما سنسميه هنا **النص الفرعى** ، ثم تنطق المثلة باستجابتها . وبكلمات أخرى ، انها تستلم المؤثر ، وتميده ، وتستوعبه ، وتسمح له بأن يؤثر فيها ، ثم تستجيب . وتؤدى ال ١٥ أو ال ٢٠ جملة بهذه الطريقة ، ثم نعود ونؤدى التمرين كله بدون اعادة الجملة كما نطقها الشخص الآخر ، وانما نعيد النص الفرعى فى صمت بمجرد استلام المؤثر . وأخيرا ، نضع جانبنا البطاقات التى تم استخدامها حتى الآن

بعد المرة الأولى ، ينظر الممثل الى كل بطاقة عندما يكون مستعدا للكلام حتى ينطق الجملة الصحيحة) . وبدون البطاقات سيبدل الممثلون أقصى جهدهم لكي يتمكنوا من خلق المشهد . وفى كل حالة كان المشهد قد تم حفظه بنسبة تتراوح بين ٧٥ و ١٠٠ فى المائة دون أن يخصص أى شخص وقتا لحفظ الحوار . والأكثر أهمية من هذا ، أن ما تم حفظه هو التتابع الكامل لكل مؤثر واستيعاب وتأثر واستجابة ، بحيث يبدأ الممثل فى الاستجابة على أساس مرتبط بحالة معينة ، ويقوم فى نفس الوقت بتكييف نفسه لكي يستجيب كما يتطلب الدور . وابتداءً من هذه النقطة ، تصبح باقى المادة المكتوبة أكثر سهولة فى فهمها وفى الاستجابة لها . وتصبح النتائج التى نحصل عليها بهذه الطريقة هى حيث يمكن الأداء .

ان الكلمات ليست مهمة . انما المهم هو ما يتسبب فى أن نقال هذه الكلمات . وينطبق نفس الشيء على أى تجسيد من أى نوع ، وعلى الممثل أن يتأكد من أنه قد مر بالاجراءات كلها ، وليس مجرد الاستجابة لاشارة بداية الكلمات .

وقد يحدث المؤثر للاستجابة فى منتصف كلام الشخص الآخر . وعلى هذا قد تبدأ الاستجابة فى الحدث قبل أن ينتهى الشخص الآخر من كلامه . وفى هذه الحالة فإن حاجة الممثل للاستجابة سوف تتسبب فى بعض التجسيد ، حتى وإن كان لن يتكلم حتى يحصل على اشارة البدء - وهو تأخير يجب على الممثل أن يبرره .

فمثلا ، لنفرض أنه خلال المشهد السابق كانت آخر جملة قالتها هى : « اقف الباب وانت خارج » . يجب على أن أدفع لشراء الضروريات . والبرد قارس والغاز سعره مرتفع » . لقد استلم الممثل الحافز عند بداية كلامها ، عندما قالت : « اقف الباب وانت خارج » ، لأن هذا هو الرغض الذى يستجيب هو له . ولا يهمه سعر الغاز فى الشقة ولا ما اذا كانت تدفع للحصول على الضروريات . وعلى هذا فاستيعابه للمحافز « اقف الباب وانت خارج » وبنائوه للاستجابة قد حدث قبل أن تنتهى من كلماتها بعمدة . وقتة يحاول هو أن يقاطعها ، أو على الأقل هو فى حاجة الى فترة للتفكير لكي يستوعب الحافز بعد أن انتهت هى من كلامها . وبكلمات أخرى ، انه يصبح مستعدا للكلام بمجرد توقفها . وبتعبير لا أفضل أن أستخدمه ، ان هو أصبح قادرا على أن « يلتقط إشارة البدء » .

وأقول اننى لا أفضل أن أستخدّم هذا التعبير لأنك لا تلتقط اشارات البدء . . انك تستجيب للحافز والمؤثر . واذا كان المشهد مكتوبا بطريقة جيدة واذا كانت اجراءات استيعابك واستجابتك دقيقة ، فلن تستجد مشاكل فى معدل السرعة أو ما يستدعى أن يصبح المخرج قائلا « انقطع اشارة البدء » . ان الايقاع سيكون سليما وأى وقفات ستكون مليئة بالنشاط الداخلى بما يضمن أن تكون فعالة ونشطة بحيث تستحوذ على

أهتمام المتفرجين •

وسوف أكرر ما سبق أن قلته لأنه من المهم أن تتذكر : **لا تحفظ جمل الحوار أبدا ، بل احفظ الدور دائما** • وهذا يعني أن تحفظ الشكل الكامل للمؤثر - الاستيعاب - التأثير - الاستجابة • وسوف تتذكر جمل الحوار بكل دقة ، وسوف تذكرها عن ظهر قلب وبطريقة تجعلك لا تنساها • ان التمرين الذي ذكرته هنا ترتيب وممل في بدايته ويستهلك وقتا كثيرا • اننى أعرف ذلك • سوف تعرفه فى دقائق معدودة ، ولكن نتائجه تستحق ذلك ، وعندما تتدرب عليه أربعين أو خمسين مرة ، ستجد أن كل الخطوات الداخلة فيه ستتم بسرعة جدا ، وسرعان ما تصبح قادرا على أن تؤدي التمرين كله دون أن تفكر فى حقيقة أنك تؤدي تمرينا • وكل الخطوات التي تنحصر بين استلام المؤثر والاستجابة ، سواء كانت استجابة لفظية أو غيرها ، ستتم فى لمح البصر • وستكون الانتقالات نظيفة وواضحة للمتفرجين •• واضحة لهم ولك من كل جانب ، وسيكون أدائك صادقا تماما • وستكون هناك عدة وقفات ، ولكن لها أهميتها ، وقد تكون هي أكثر اللحظات وضوحا فى كل المشهد •

لنأخذ مشهدا آخر • امرأة شابة تقرر أن تصبح ساقطة تاكسى • انها تعرف أن من يقوم بتوزيع العمل لا يوافق على أن تتولى النساء قيادة التاكسيات ، ولكنه تعاهد معها على أية حال لأنها نجحت فى أن تجعله يشعر أنها ستتسبب فى مشاكل عديدة إذا ما هو رفضها لأنها امرأة • وهى تملن عن وصولها لبيده يوم العمل وتجده واقفا بجوار سيارة قديمة متهاكة • وأول جملة حوار لها هى « صباح الخير » •

انها ليست الشخص الذى يتوق الى مشاهدته • انه كان يفضل ألا يراها على الإطلاق • ويشعر الممثل بأنه يريد أن يقول لها أن تختفى من أمامه • وينظر الى جملة حوارها ، انها « ييه » • ان مشاعره صحيحة • وهى « تسمع » الرفض ، وهو ما كانت تتوقعه • وتفضل المثلة أن تؤنيه • وتراجع جملة حوارها فتجدها « أين سيارتى ؟ » • وحيث انه ليس فى ذلك محاولة للتقارب أو للمزاح ، فانها لم تبتعد كثيرا عن هدفها • ان شخصية المرأة هنا تتجنب مشاعرها الحقيقية وتتفادى احتمال أن تبدأ عملها الجديد بمشاحنة •

وسؤالها يذكر الممثل بأنها سوف تقود أحد تاكسياتها ، وتتألم معدته • ويرغب فى أن يقول لها انه لا توجد تاكسيات ، ولكنه لا يقدر على ذلك ، فقد تعاهد معها • ويراجع جملة حوارها : « هل أنت متأكدة من أنك تريد ذلك ؟ » انه متجه الى هدفه بالضبط •

والمثلة تدرك احساسه بطبيعة الحال • وهى تريد مرة أخرى أن تؤنيه • وتنظر الى جملة حوارها فتجد أن ما عليها أن تقوله هو : « ما هو الخطأ فى أن أريد أن أقود تاكسيا ؟ » لقد كانت محقة فى تخمينها

حول كيف يجب أن تستجيب .

وهو لا يرتاح الى سؤالها ، مما يتيح له فرصة لكى يحاول ألا يشجعها على طلبها مره أخرى . « انك امرأة ، والمرأة لا تنتمى الى قيادة التاكسيات » .

انها ملحوظة معادية ومهينة . وتريد المثلة الآن أن توبخه حقيقة . ان جملة حوارها هي : « لا ؟ الى أى شيء ينتمون اذا ؟ » . ان هذه الجملة نوع من الهجوم ، وهي بهذا متجهة الى هدفها تماما .

ويضايقه السؤال أكثر من ذى قبل . لقد سألته سؤالا ، ويريد الممثل أن يخبرها برأيه حقيقة . انه يقرأ : « غي المطبخ . . . » .

وبينما يقول ذلك تعرف المثلة باقى الكلام . ان فيها يريد أن يشكل الكلمات التى ستخرج منه بعد ذلك مباشرة . وفي واقع الأمر يحدد السيناريو لها أن تقول كلماتها التالية فى نفس الوقت الذى يقول هو فيه . « . . وفي الفراش » ان الجملة تضايقها تماما ، وهي تريد أن تتحدى فى هجومها . وتقوم بهذا فعلا . « مايرسون ، أنت متعصب : هل تربط زوجتك بسلاسل فى الموقد ؟ حافية وحاملا ؟ » .

انها تهينه الآن . ويحس الممثل بأنه لا مبرر لكى يتحمل كل هذا منها ، خاصة وانه لم يكن يريد منها أن تعمل هنا من بداية الأمر . وهو محق . ويقول لها : « لا داعى للوقاحة . لقد استأجرتك ، ويمكننى أن أفصلك » .

وتريد المثلة أن تزيد من هجومها عليه . وتفحص جملة حوارها . « لن تفعل ذلك . اننى بارعة جدا » . وتخطئ المثلة فى هذه المرة . ان دورها مكتوب بحيث تملك القيادة هنا بتحويل المناقشة عن طريق الدعابة . انها نقطة هامة : ان هذه المرأة قادرة على الدعابة . وهو لا يريد أن يدخل فى أى دعابة . انه ما يزال لا يريد ما فى هذا المكان . وجملة هي : « انك بارعة فى الحماقة » هذا هو ما تقدرين عليه . هذه هي سيارتك » . ويشير الى الكوم المتهالك الذى يقفان بجواره .

وتريد المثلة الآن أن تستمر فى توبيخه ، ولكن نظرا لأنه لا يريد أن يستمر فى المناقشة فانها تريد أن ترد عليه بنكتة وقحة . وتفحص جملتها ، انها تقول : « أحسن ما بقى من الفضلات ، ها ؟ » كلمات مناسبة تماما .

لقد فهم المثلان بسرعة ، فى المشهد السابق ، من هما وما هي العلاقة بينهما . ومن السهل عليهما أن يفهما شعور كل منهما نحو الآخر ، وبماذا يحسان تجاه الظروف المحيطة بهما . والنتيجة أنهما يقدران بدقة على تخمين ماذا يحدث من لحظة الى أخرى فى المشهد .

أد للتمرين أولا بمشاهد بسيطة ، بمشاهد لا يعتمد فيها تبادل

الحوار على معرفة معينة بمادة الموضوع ، مثل الحوار الطبي المقتد أو الخطب السياسية . وستجد في النهاية أن أكثر النصوص تعقيدا يستفيد من هذه الطريقة ، وانه بالرغم من أن جمل الحوار لن تكون بنصها الحرفي ، الا أن خطوات الفكر الصحيح موجودة هناك ، والدفع الصحيح موجود هناك ، والأهداف الصحيحة موجودة هناك ، والتجسيد الصحيح موجود هناك . ستعثر على تلك الأجزاء من نفسك التي تؤيد مادة النص ، وستكون قادرا على أن تعمل من « نفسك الجديدة » . ان الأداء في واقع الأمر سيعثر على طريقه الصحيح خلال العمل ، حتى ولو كانت جمل الحوار ليست منصوصة حرفيا . ويتقدم التدريبات (البروفات) ستستقر جمل الحوار في مكانها الصحيح .

هل سيلزمك في احدى المرات أن تحفظ الحوار دون فهم ؟ طبعاً ، اذا كانت هناك معلومات تقنية معقدة أو خطبة طويلة جداً ، يجب عليك عندئذ أن تجلس وتحفظها . ومرة أخرى ، اذا انفمست حقيقة في الدور وتشبعت به ، فستجد أن هذه المعلومات تحتاج الى بحث من جانبك . وسرعان ما تجد ، لو كنت حقيقة تفكر مثل الشخصية المكتوبة ، أن هذه المعلومات سوف تتوارد من تلقاء نفسها وليس عن طريق الحفظ بدون فهم . والطريق الأخير هو أسوأ طريق ممكن لكي يحفظ الممثل كيف يوضح أفكار المؤلف وعواطفه .

وقفة توضيحية

اذا كان الوقت الذي سامضيه مع الطالب محدوداً ، فغالباً هنا تنتهي المادة التي يمكنني أن أغطيها معه . وإذا كان الطالب قد تعلم أن يصنع بكل حواسه وأن يركز على المشهد تركيزاً كاملاً ، وإذا أمكنه تحرير أداته العاطفية بحيث يمكنها أن تستجيب بالكامل ، فإنه يكون قد تعلم أهم الأشياء التي يجب أن يعرفها لكي يكون ممثلاً سينمائياً ناجحاً . وإذا كان قد تعلم ، خلال مراحل الدراسة ، أن يثق بنفسه بحيث لا يشعر بأنه مضطر لكي « يمثل » ، وأنما يسلم نفسه بالكامل الى المؤثرات التي تصل اليه ، فإنه يكون قد أحرز ما لم يتمكن من إحرازه الا عدد قليل جداً من الممثلين خلال مراحل عملهم مدى الحياة . والأساليب التقنية التي ناقشناها حتى الآن هي أقوى الطرق تأثيراً وأسرعها للوصول الى النتائج الضرورية . ان الأداء الذي يعتمد على الأفكار التي عرضناها في الصفحات السابقة سيكون واقعياً ، وسيكتسب الحيوية والطاقة ، وسيكون مؤثراً . وما يأتي بعد هذا هو الأدوات التي تلزم الممثل ، لكي يستخدمها عندما تلزم فقط أي أداة منها . وهناك خطر أن تصبح هذه الأدوات دعائم يستند عليها الممثل ، كبديل للواقع العظيم الذي يعتمد على الاصغاء

البسيط والثقة بالاستجابات . وعندما يحدث هذا ، يفكر الممثل في الأدوات أثناء عمله ، ويكون بذلك قد انتقل خطوة بعيدا عن الظروف المحيطة بالمشهد . وتكون النتيجة عبارة عن تقليل للواقع الذى هو ضرورى لوسيلة التعبير الحميمية لآلة التصوير السينمائي .

القسم الثالث

الأدوات

الايقاع والتغير

إذا كان هناك شيء واحد لا يمكن للمتفرجين أن يرفضوا الاستجابة له ، فهو الايقاع والتغير الايقاعي .

هناك منذ بداية جنود وجودنا على قيد الحياة ، نبض القلب والتغيرات التي تطرأ على ايقاعه حسب تأثرنا بالعواطف والأحاسيس . وبناء على هذا ، فالايقاع هو أوضح ظاهرة أساسية موجودة تحت تصرفنا ، وهي الأسهل في ادراكها وتمييزها والأقوى في تأثيرها أيضا . ان النبض يسرع عندما نفضب . وهو يبطئ عندما نحزن . وإذا توقعنا ان الرقم التالي الذي سيتم سحبه في اليانصيب سيمنحنا جائزة قدرها مائة ألف دولار ، فان النبض يسرع . هذا التغير في ايقاع نبضات القلب يصاحب كل استجابة نحس بها نحو أى حافظ أو مؤثر له أهمية .

وإذا ما فكرت في الأمر ، فلابد انك ستوافق على أنه حتى الأشياء انثى لا حياة فيها تبدو وكأنها تملك ايقاعا . ان التاج يوحى بايقاع جليل بطنى ، وتوحى الآلة الكتابة بايقاع متقطع سريع ، ويوحى المقعد المريح بايقاع هادئ بطنى . ونجد بالمثل أن العواطف توحى بايقاعات مختلفة . فالمرح والفضب والرعب يوحى كله بايقاع سريع ، بينما يوحى الحزن بايقاع بطنى . حتى الأشياء المجردة مثل فصول السنة فأنها تحمل احساسا بالايقاع ، فالصيف ايقاعه بطنى ، والشتاء ايقاعه سريع . والربيع ايقاعه معتدل .

ولكل شخص منا ايقاعه الأساسى الشخصى . ومن هذا الحد الأساسى يسرع الشخص فى حركته أو يبطئ منها ، ويتحدث ببطء أو بسرعة ، ويفكر أبطأ أو أسرع ، حسب الحافز الذى يؤثر فيه وقتئذ .

وفى أغلب الاحتمالات سيتم التعاقد معك على أن تؤدي أدوارا قريبة منك فى أغلب اعتباراتها - فتوزيع الأدوار يتم حسب النوعيات المختلفة - وبالتالى فلن يلزمك أن تغير من ايقاعك الأساسى الشخصى . ان ما يلزمك على أية حال ، هو أن تكون آلتك الجسدية حرة ومستجيبة بالقدر الكافى بحيث تتغير ايقاعيا مع المؤثرات المختلفة التى تصيبها ، لأنه إذا لم يكن

التجسيد النانج عن مؤثر ما ملائما لذلك المؤثر ، فانك لن تقنع المتفرجين بأن ما تحس به هو احساس حقيقى .

فمثلا ، اذا ما غضبت فانك تتحرك أسرع وتتحرك فى غضب . وعندما تحزن فانك تتحرك أبطأ مما تفعل عادة . وعلى هذا فعندما تمثل لا يمكنك أن تتجنب أن تستجيب لكل مؤثر بايقاع يتناسب مع التأثير المنطقى لهذا المؤثر .

ولقد وجدت أن الممثلين المبتدئين ليست لديهم تلك القدرات على الاستجابة . قد يصبحون فى قمة غضبهم فى مشهد ما ، ولكنهم لن يفروا من ايقاع سيرهم ، وتكون النتيجة أن يبدو الأداء ممتازا فيما فوق الرقبة ، بينما يدل باقى الجسم على أن الأداء زائف . ويعود السبب الحقيقى فى هذا الى أن الممثل لم يندمج عاطفيا عن صدق ، أو الى أن آلته لا تستجيب بحرية .

انك غالبا ما تستجيب ايقاعيا فى الحياة الفعلية ، فتغير من سرعة حركتك ، ايا كان نوعها ، معتمدا فى ذلك على ما تحس به ، وعلى الطقس وما الى ذلك . واذا كان هناك تفاوت وتباين بين ايقاع احساس الشخص وايقاع حركاته ، فيعود هذا الى حقيقة أن هناك صراعا من نوع ما : قد لا يريد الشخص مثلا أن يفصح (أو لا يمكنه أن يفصح) عن غضبه . وبناء على ذلك فانه يحاول أن يتجنب أن يفعل ما يمليه عليه جسمه أن يفعله ، أى أن يتحرك بسرعة . ونتيجة هذا النوع من الصراع هو التوتر ، الذى يتسبب فى تغييرات جسدية أخرى تظهر لعين المتفرج الحساس . وعليك عندما تمثل ، اذا كان هذا النوع من التحكم والصراع جزءا أصليا من الدور الذى تؤديه ، أن توضح هذا الصراع من خلال بعض التغييرات الجسدية أو الايقاعية أو كليهما . قد يتسبب هذا التوتر فى أن تغير فى طريقة مسكك لفنجان القهوة أو للسيجارة . وقد يتسبب فى اعاقه حركة معينة أو قطعها : لابد أن يحدث شئ يمكن للمتفرج أن يميزه ، وسيعرف عندئذ أنك غاضب ، ولكنك تتحكم فى غضبك . ونجد بناء على هذا أن حقيقة أن ايقاعك لم يتغير فى حد ذاته وفقا للمؤثرات ، توضح هذا الصراع .

ان تغيير الايقاع هو مجرد أحد عدة احتمالات للتجسيد ، ولكنه قد يكون أقواها أثرا . اذا كنت تسير ، ثم فجأة لا تفعل شيئا أكثر من مجرد أن تغير من سرعة خطواتك ، فان أى مراقب سيعتقد انك قد تأثرت بمؤثر أو حافظ ما ، أى أن شيئا ما قد حدث . وبتعبيرات جسدية بحتة ، اذا كنت تسير مسرعا ثم تبطئ خطواتك ثم تعود الى سرعتك ثانية ، فلابد أن يستنتج المتفرجون أن هناك شكاً أو التباسا فيما تفعله ، لأنهم يصلون الى استنتاجاتهم بناء على تغييرات الايقاع . (مثلا ، ان فترة السكون تغيير فى الايقاع) .

وأجد ، لأسباب لا يمكننى أن أفهمها أبداً ، أنه من الصعب جداً اقناع الممثل الشاب بأهمية الإيقاع وخصوصيته المتميزة كأحد الأدوات التى يستخدمها أى ممثل . واقترح عليكم أن تراقبوا الناس جيداً وأن نروا بأنفسكم كيف أن إيقاعاتهم الأساسية تكشف عن شخصياتهم ، وكيف أن تغييرات الإيقاع تكشف عن أشياء عن شخص ما حتى ولو كنت لا تعرف الشخص الذى تراقبه . وليس من الصعب عليك أن تخمن طبيعة الحوار الذى يدور حول مائدة بيده عنك فى أحد المطاعم إذا أمكنك أن تفحص تغييرات الإيقاع فى الأشخاص المشتركين فى الحوار ، دون أن تسمعهم . واحدى الوسائل المضمونة لكى تجعل المتفرجين يعرفون أنك قد تأثرت بأحد المؤثرات ، هى أن تتوقف عن حركة ما . ولنفرض أنك تغسلين الأطباق وأن زوجك قد تأخر ثلاث ساعات عن موعد عودته . وبينما أنت تغسلين الأطباق تسمع صوت فتح باب المسكن . إذا توقفت عن غسيل الطبق مجرد نصف ثانية ثم عدت مرة أخرى الى غسيله فإن المتفرجين سيعرفون أنك سمعت صوت الباب وأن لهذا أهميته . وإذا لم تتوقفى عن غسيل الطبق فسيعتقد المتفرجون أنك لم تستمعى لصوت فتح الباب أو أن الأمر لا يهمك .

تذكر هذا ، ان **التغيير** هو الأكثر وضوحاً بالنسبة للمتفرجين . ان التغيير الإيقاعى يتضح لهم فوراً وبجلاء . والتغيير الصوتى واضح بطبيعة الحال ، والتغيير فى اتجاه تركيزك المرئى واضح أيضاً . وإذا كنت تغسلين الأطباق ويتم فتح الباب ، فتتجهين ناحية الباب وتنتظرين ، فإن التغيير فى التركيز بالإضافة الى التغيير فى إيقاع غسيل الأطباق سيبين للمتفرجين أن فتح الباب له أهميته .

وعلى الممثل البار ، أثناء تأدية دوره ، أن يتأكد من أن الفرصة سائحة له لكى يدير رأسه ويغير الاتجاه الذى ينظر فيه اذا حدث ، أو قيل ، شئ له أهمية فعلاً . فمثلاً ، الممثل الذى ينظر الى خارج النافذة أثناء تأدية مشهد مع ممثل آخر ، سوف يعطى تركيزاً كبيراً للكلمات « لقد آن الأوان لكى نتحدث معا » عندما يقال له ، بمجرد استدراجه واتجاهه بنظره الى الممثل الآخر قبل أن يستجيب . ان الممثل الذكى يعرف متى قيل شئ هام ، فيمنع نفسه الفرصة لكى يغير تركيزه المرئى عندما يحصل على هذا الحافز . ان الممثل القدير يفعل ذلك دون ادراك استخدامه لتلك الوسيلة . ان قدراته قد تطورت بحيث أن هذه الأشياء تحدث من تلقاء نفسها .

ومن المهم أن يتذكر مخرج الفيلم هذا ، لأن أهم لقطات الفيلم ، كما ذكرت من قبل ، هى لقطات المستمع ورد فعله ، أكثر مما هو الحال مع لقطات المتحدث . وإذا تمكن المخرج من أن يقطع الى لقطتك القريبة عندما تستدير ، فسوف يحصل المخرج على لحظة أكثر إثارة درامياً . أما بالنسبة لك كممثل ، فمن المهم أن تتذكر أن هذه هى إحدى الوسائل التى يمكنك

بواسطتها أن توضح اللحظة الهامة للمتفرجين ، وهذه هي قبل أى اعتبار مهمتك الرئيسية كممثل : أن توضح . بحيث يمكنك أن تنقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين •

اننى استخدم هنا كلمة **توضيح** بمعناها العام ، وليس فقط بمعناها اللفظى • الايماءة ، رفع الحاجب ، التوقف ، تغيير الايقاع – كل هذه الأشياء توضح الأفكار والأحاسيس – وعلى هذا عندما استخدم هذه الكلمة فأننى أشير الى أى شئ يجعل ما تمر به أنت واضحاً للمتفرجين •

كان اثنان من تلاميذى يعدان مشهداً من « شأى وحضان » حيث تعنف الزوجة زوجها المدرس لسوء معاملته لصبى حساس • وتقول له انها رغبت فى الليلة السابقة أن تساعد الصبى على أن يثبت لنفسه أنه رجل ، ثم انتهى المشهد بأن تخبر زوجها بأنها ستتركه •

من الواضح أن المرأة فى بداية المشهد كانت مضطربة من أعماقها • الا أن الممثلة أظهرت قدراً قليلاً من هذا الاضطراب فى المشهد • واقتربت عليها أن تبدأ استعدادها بأن تسير بسرعة حول المنطقة التى اختارها كمكان للتمثيل ، ويمكنها بعد أن تفعل ذلك لفترة ما ، أن تبدأ المشهد • وفعلت ذلك بالضبط • وبعد أن تحركت بسرعة وبغضب لعدة لحظات بدأ لونها فى التغير تدريجياً • وبدأت التمثيل عقب ذلك مباشرة ، محتفظة بحركتها طوال الوقت حتى لم تعد قادرة على أن تكبح التدفق الهائل للعاطفة والأحاسيس التى بدأت تتولد كلما تقدم المشهد • وكانت هذه بطبيعة الحال هى الحالة العاطفية الصحيحة التى يجب أن تكون عليها • لقد ساعدت هذه الحيلة البسيطة للتحرك فى ايقاع العاطفة على توليد العاطفة نفسها •

لقد اندهشت الممثلة نفسها لما قد حدث ، وعرفت انها قد تعلمت عدة دروس مهمة جداً من وراء ذلك • فمن المهم أن يكون النشاط العاطفى الداخلى والايقاع فى ذروة مناسبة عند بدء المشهد • ان **أحدى الوسائل التى تساعد على الوصول الى المستوى العاطفى هى التجسيد بإيقاع يناسب تلك العاطفة** • يمكنك أن تعمل من الجسد الى العاطفة – من الخارج الى الداخلى – لكن يجب أن يكون الصدق الداخلى والاحساس الداخلى حقيقيين الى أقصى حد •

وأحد التمارين التى أطبقها مع المبتدئين لكى أشرح لهم أثر الايقاع على السلوك ، هو أن أختار اثنين منهما وأقول لهما : « انتما شخصان لهما ايقاع داخلى بطيء » • ثم نحاول بعد ذلك أن نحدد ماذا يعنى هذا فيما يتعلق بكيف يستجيب الشخصان وكيف يتحركان • وتكون نتيجة هذه المناقشة متشابهة دائماً • ان الشخصين يتحركان ببطء ولا يستجيبان بسرعة على المستوى الفكرى أو العاطفى لأى مؤثر ، مهما كانت أهمية هذا المؤثر • ثم أقدم للتلاميذ تطوراً مرتجلاً على هذا ، حيث يعود الزوج من

عمله الى منزله ليخبر زوجته الحامل بأنه عشر على امرأة أخرى وأنه سيتركها .

ومادام الزوج والزوجة يتصفان بالايقاع الشخصى البطىء ، فان استجابة الزوجة غالبا ما تكون « حسنا ، اننى لم أكن سعيدة بهذا الزواج على أية حال ، ولا مانع عندي » . (غالبا ما ترحب المثلة بهذا الحل لأنه لا يتطلب منها الا القليل على كل المستويات) .

ثم أخبر الزوجة انها امرأة ايقاعها سريع . ويميد هذا تحديد شخصيتها ، انها متفجرة سريعة التأثير عاطفيا ، سريعة فى تفكيرها ، سريعة فى حركتها . والآن عندما يعود زوجها البطيء الحركة البطيء الذهن الى المنزل فان المشهد يختلف تماما . ان الزوجة ستثور عادة وتكيل له الاتهامات ، بينما يحاول الزوج بهدوء وبطء أن يهدئ من ثورتها .

وعندما نؤدى المشهد مرة ثالثة مع تغيير ايقاع الزوج بحيث يكون هو أيضا سريعا ، فان الاثنين يقدمان لنا مشهدا مختلفا تماما ، غالبا ما يكون معركة مثيرة للاهتمام بين غريبتين . ويظل أساس الارتجال كما هو ، وما يتغير هو الايقاع الأساسى للشخصيتين . الا أن هذين الايقاعين الأساسيين يرتبطان بالاستجابات العاطفية والحسية والجسدية الى حد تغيير الطبيعة الكاملة لحياة الشخصيتين . هذا هو تصوير بسيط لأداة متوغلة بعمق .

ومما يثير الاهتمام أيضا أن العناصر الايقاعية لدى أى ممثل تؤثر فى الممثلين الآخرين . انهم يستجيبون ، وغالبا ما تزداد حدة الصراع عندما تكون الايقاعات المتنوعة والتغيرات فى هذه الايقاعات جزءا من المشهد .

ولنر مما ما يحدث فى المشهد التالى :

المكان هو حجرة مكتب فى مسكن عائلة من الطبقة المتوسطة . يوجد مكتب ومقعد يفيدان أن هذه الحجرة قد تكون مكتب رب البيت .
نسمع بابا يفتح خارج المكان . فيصيح :

هو

لقد علت ، يا بيتى !

يفتح الباب ويدخل هو الى الحجرة . خطواته نشطة ويبدو عليه احساس واضح بالمرح .

هو يدلن نفمة وهو يعبر الحجرة الى المكتب ، ملوحا بمضرب تنس خيالى أثناء سيره . ويتوقف هو ثم يؤدى عدة ضربات بمضربه الخيالى وكأنه يستعيد اللحظات الهامة فى المباراة التى فاز بها لتوه . وعند هذه اللحظة تدخل هى الحجرة .

وهى مرحة أيضا . تدخل بسرعة ثم تتوقف عندما تراه يستعيد ضرباته مباراته .

هي

بم يكن جيمي كونرز ليفد على ان يتصددى لهذه الضرر
الاحسرة !

يستدير هو نحوها .

هو

انت محفة . ولا ليستر أيضا . لقد سببت له ارتباكاً .
ويتحرك هو نحوها ، ويمنحها قبلة سعيدة ، ثم يتجه الى المكتب ، ويبدأ
هو في فحص خطابات البريد .
اين الأولاد ؟

هي

تومي في اجتماع الجماعة الصغيرة ، وميرديث في درس
الباليه .

هو

انهما يتمتعان بحياتهما بالكامل ، أليس كذلك ؟
ويتوقف هو فجأة . ويحلق هو في خطاب في يده ، ثم يتحرك ببطء
نحو المقعد ويجلس .
(كل من الشخصين حتى الآن يتحرك ببراعة . وإيقاعهما مرتفع .
على الجانب السريع منسجما مع الروح العالية . الآن حدثت صدمة
له هو من الخطاب الذي في يده . وتغير مزاجه ، وبالتالي إيقاعه . كان
مريما ، وأصبح الآن أبطأ) .
وتلاحظ هي التغير الذي حدث له .

هي

ما الخطأ ؟

(وتخطو هي خطوة مترددة تجاهه لاهتمامها بامرء . ولكن إيقاعها
أبطأ الآن أيضا ، وهي تنتظر الإجابة على سؤالها . وأدراكها بأن هناك
مشكلة يجعل قلبها يسرع في ضرباته ، ولكن يمكنها أن تتحكم في ذلك ،
وتتحرك ببطء تجاهه لتفادي أى احساس بالذعر . وسوف نرى هذا
الصراع بين الإيقاع الداخلى والإيقاع الخارجى يفصح عن نفسه في صيغة
ما من التوتر في جسمها) .

هو

لا شيء .

هي

من فضلك يا جيم . هناك شيء في الخطاب .

هو

انه لا شيء .

هي

متضايقه

انت دائما تتصرف هكذا معي ! دعنى اعرف ماذا يضايقك
ولو مرة واحدة ، هل ستفعل ذلك ، من فضلك ؟
(ولانها متضايقه ولم تعد تتحكم فى احساسها ، فيجب ان يكون
ايقاعها اسرع مرة اخرى . وعندما تتحرك تجاهه سترى ان ايقاعها فعلا
قد تغير) .

هو

متضايق أيضا .

ليس هذا امرا يهمك ! دعنى الامر !
(كلا الايقاعين مرتفع الآن) .

هى

لا ! اريد ان اعرف ما فى هذا الخطاب !

هو

ليس فيه ما يتعلق بك !

هى

كل ما يؤثر عليك يتعلق بى ! اننى زوجتك !

ينظر هو اليها لمدة طويلة . ثم يخفض رأسه .
(لقد مر بمرحلة انتقال . انتهى الى ان يخبرها . ويقلقه هذا القرار ،
ويجعله حزينا . وكان خفض رأسه بطيئا . كما يبطئ فى كلامه قليلا) .

هو

انه من شخص ما - فى السجن .

ونحلق هى ، وقد صدمها الخبر .

(وسوف يبطئ ايقاعها الآن بسبب الصدمة التى صاحبت تصريحه)

هى

فى السجن ؟ من ؟

ويتردد هو

• • جيم ؟ من ؟

هو

زوجتى الاولى .

هى

ماذا ؟

هو

زوجتى الاولى .

هى

اى زوجة اولى ؟

هو

لم اذكر لك ذلك من قبل • لم اعتقد أن هذا ضرورى •
لا - كنت أخشى أن اذكر لك ذلك عندما تزوجنا ، ولم
يكن يبدو لى أن الوقت مناسب لذلك •

هى
لقد تزوجت من قبل ولم تخبرنى قط بذلك ؟
هو

اننى آسف •

تنهض هى غاضبة ، وتذرع الحجرة ذهابا وإيابا •
(وفى غضبها الآن ، يرتفع إيقاعها مرة أخرى • ولأنه يدرك
ما سيحدث بعد ذلك ، يرتفع إيقاعه أيضا ويسرع نبضه ، كما هو متوقع
فى مثل هذه الظروف • ولكنه يريد أن يبدو مسيطرا على نفسه ، فيقاوم
الاندفاع الى الإيقاع السريع ويبدو عليه أنه يحتفظ بهدوئه لفترة • هذا
الصراع - الاندفاع نحو الإيقاع السريع والسيطرة عليه - يولد داخله
توترا ، يمكن للمتفرجين أن يلحظوه فى حركاته أو فى طريقة كلامه
أو فى كليهما) •

هى
آسف ؟ تقول لى أنك كنت متزوجا من قبل وكل ما يمكنك
أن تقوله الآن هو أنك آسف ؟

هو
ما الذى يمكننى أن أقوله غير هذا ؟ لقد انقضى على ذلك
١٥ سنة •

هى
كان من حقى أن أعرف !

هو
نعم • وكنت أنا من الفباء بحيث لم أخبرك منذ البداية •

هى
أشكرك ! على الأقل أنت تعترف بهذا القدر !

هناك توقف بينما تكافح هى كى تستعيد هدوها ، وهو فى انتظار
حقبة العاصفة • وبعد لحظة ، تأخذ هى نفسا عميقا وتتجه نحوه • وتتكلم
ببطء •

(قد تتكلم هى ببطء ، ولكن قلبها ينبض بسرعة كبيرة • لديها
مرة أخرى صراع بين الإيقاع الداخلى والإيقاع الخارجى ، وسوف نرى
أن هذا الصراع سيفصح عن نفسه فى صيغة ما • قد يكون فى صيغة
أطباق قبضة اليد أو تثبيت الرأس بكل شدة أو ما الى ذلك - ولكننا
سنرى ان كانت المثلثة مهتمة بالأمر فعلا) •

هى

ولماذا هي في السجن ؟

هو

انها تقول ان السبب سرفة مسلحة • وتقول ان شهادة
ما قد تعرفت عليها خطأ •

هي

ولماذا تكتب لك ؟

هو

ليس لديها أحد سواي •

هي

هكذا • وماذا تريد هي ؟

هو

نوقف لفترة •

انها في حاجة لشخص ما يدفع عنها الكفالة •
ونحدد فيه هي •

هي

كم المبلغ ؟

هو

٢٥ ألف دولار •

وينهار هبوطها • وتلتف حول نفسها وتبتعد •
(انها تتحرك الآن وفق ايقاع نبضها الداخلي • انها تتحرك أسرع وبغضب
- لأن هذا هو ما تحس به) •

هي

لا •

هو

أنا أسف • لا بد أن أساعدها •

هي

لا •

هو

يفقد السيطرة •

لا بد لي !

(لقد فقد سيطرته الآن ، وأصبح ايقاعه أسرع لأنه يتبع ايقاعه
الداخلي دون أي ضبط أو تحفظ • وسوف يسرع في حركته وهو يتجه
نحوها) •

هو

(يستمر)

استمعي لي • لقد دعنتي خلال دراستي للحقوق • كانت

تتولى كل شيء حتى حصلت على أول عمل لي • وهي الآن
في حاجة إلى ، ولا بد أن أساعدها •

وهي تقبل هذا •

(وبهذا القبول ، سوف تسرع هي بالهدوء • وربما تكون الكلمة الأنسب
هي التسليم بالامر الواقع • وفي كلتا الحالتين فإن إيقاعها سيبطئ •
وسوف يلحظ هو هذا ، وسوف يبطئ إيقاعه نتيجة لذلك) •

هي

اتفقنا •

توقف لفترة •

سؤال واحد •

هو

نعم ؟

هي

هل كنت •• تلتقي بها ؟

هو

لم أشاهده منذ اليوم الذي تركتني فيه •

وتخفف هي من رأسها وتتحرك اليه • ويتعانقان •

(كلاهما هادئ الآن نسبيا • وسيكون إيقاعهما أبطأ بناء على هذا
وهما يتحركان ، كما سيكون حوارهما أبطأ كذلك) •

في هذا المشهد قوى محركة أكثر مما في سواء • انك تلاحظ أن
هناك عدة تغيرات إيقاعية سببتها العواطف التي يحس بها الشخصان •
كما ترى أيضا انه كلما تغير إيقاع احدهما يلحظ الآخر ذلك • ويدعو
هذا الى رد فعل من الشخص الثاني لأن التغير في الإيقاع ، كما سبق أن
ذكرت ، هو أحد أوضح الطرق في نقل الأفكار أو العواطف الى المراقب •
ونجد في هذه الحالة أن كلا من الممثل الآخر والمتفرج قد تأثر بالتغيرات
العديدة التي حدثت في المشهد •

لاحظ الناس حولك • وجرب ان كان يمكنك أن تحصل على فكرة
عما يحسون به من إيقاع حركاتهم • اعتقد انك سوف تدرك بسرعة كم
ترتبط العواطف بالإيقاع الجسدي ارتباطا وثيقا •

القوى المحركة

يتضمن كل مشهد جيد (ويسرى هذا بطبيعة الحال على كل سيناريو سيمائي جيد أو نص تليفزيوني جيد) بعض التغيير أو القوى المحركة . ونجد في أغلب الحالات أن هناك شيئا مختلفا في نهاية المشهد عما كان عليه الحال في بدايته ، والا فما الداعي لكتابة هذا المشهد وتمثيله . وأفضل المشاهد هي تلك التي يحدث فيها ارتفاع أو انخفاض في الطاقة العاطفية - بعض الحركة تجاه الذروة أو اهتماما عنها . ان أغلب المشاهد لا تعمل اذا ما ظل مستوى العاطفة ومستوى الطاقة فيها كما هما ، دون أى تغيير .

ان التغيير يولد القوى المحركة . وليس من الصحيح دائما . انه يلزم لكل مشهد أن يصل الى قمة درامية : ان العرض والتوضيح ضروريان ، وهناك قطعا بعض اللحظات في حياة الشخصيات يكونون فيها في حالة تأمل أو حالة اكتئاب أو على مستوى عاطفي عال خلال مشهد قصير من بدايته الى نهايته . ومع ذلك تحدث تغييرات أخرى خلال المشهد تكسبه احساسا بالحركة . واذا أمكنك أن تجد أى تحول في الموقف أو في الإحساس بحيث أنك لم تعد نفس الشخص ولم تعد في نفس الحالة عندما ينتهى المشهد مثل ما كنت عليه عندما بدأ ، فانك تكون قد وجدت قوة محركة . وفي بعض الحالات يكون على الممثل أن يختار . ومادام لك حق الاختيار فمن الأفضل لك أن تبحث عن التحولات والتغييرات داخل المشهد مهما كانت دقيقة ، لأن هذه التحولات والتغييرات تستحوذ على اهتمام المتفرجين وتجعلهم يتأثرون بها . كما أنها تكسب المادة المتوفرة لديك احساسا بالحركة والدفء .

افحص أى سيناريو جيد ، ستجد أن الشخصيات في نهاية المادة المتوفرة لديك قد اختلفت جوهريا عما كانت عليه في البداية . ان الشخصيات لديها قوى محركة ، مثلما هو الحال مع المشهد أو المسرحية . يجب أن تبحث عن القوى المحركة داخل الدور حتى يمكنك أن تقدم للمتفرجين كل الأبعاد واثارة الاهتمام والتشويق التي يمكن أن

تضيفها على عملك • ابحث عن التغييرات •• ابحث عن الحوافز التي يمكن أن تبعث على التغيير • وبمجرد أن تجدها ، لا تتكاسل ، بالرغم من أن أسهل شيء تفعله هو أن تبقى على وتيرة واحدة لأن ذلك يتطلب منك أقل طاقة ممكنة • كرس جهودك للبحث عن الأشياء التي تتطلب منك عملا أكثر ، كرس جهودك لانتقاء ردود الأفعال التي تسبب تغييرا في موقفك وفي احساسك وفي تفكيرك • ولتذكر دائما ، أن التغيير يولد لنا القوى المحركة ، وأن القوى المحركة تولد لنا الدراما •

وأنا متأكد أنه يمكنني عند هذه النقطة أن أسمع أصواتا تصيح : « لا ، لا ، انه الصراع الذي يولد الدراما ! » ولن أختلف مع هذا •• ان الصراع هو المحرك الأول في الدراما • ولكن الصراع قد يكون دقيقا جدا كما قد يكون كبيرا جدا ونشطا • انه الصراع وحده لا يمكنه أن يمهّد لذروة مؤثرة ما لم يكن كل من له ارتباط بالموضوع – الممثل والمخرج والكاتب – مدركا لأن القوى المحركة هي جزء أساسي من الصراع • ان للصراع بداية وتطورا وله (غالبا) نتيجة • وعلى هذا ، فهو جزء من القوى المحركة • ان الصراع الذي يبقى على مستوى واحد سرعان ما يصبح مملا بعد فترة قصيرة •

ولنفرض أن حافزا يتسبب في تغيير ما بداخلك • ان هذا التحول وحده قد يصحبه احساس بالدراما • كما أن الصراع الداخلي بطبيعة الحال قد يؤثر دراميا مثل الصراع الخارجي ، بشرط أن يكون هذا الصراع الداخلي حقيقيا وأن يكون الممثل قد جسده بحيث يدرك المتفرجون انه يحدث •

ومن الصحيح أيضا أنه قد توجد دراما بدون صراع • ولكي يكون المشهد الغرامي دراميا لا يحتاج العاشقان لأن ينعما بالفراغ وهما غاضبان ، أو لأن يختلفا على كيف يقومان بهذه المهمة ؟ لا اعتقد هذا • ولكن المشهد الغرامي سيكون أوقع دراميا اذا حدثت تغييرات في شدته ، وفي القوة المحركة له ، في اتجاه أو آخر •

ولاكرر ما سبق أن ذكرته : ابحث كلما أمكنك عن التغيير ، سواء كان تغييرا في التجسيد ، أو تغييرا في أدائك الأساسي للدور ، أو تغييرا في طريقة تفكيرك • ابحث عن هذا التغيير وعن كل احتمالات التغيير وضمنها في أدائك •

كنت أتابع ، منذ فترة ليست بعيدة ، إحدى حلقات مسلسل تليفزيوني كنت مرتبطا به ضمن عملي في شركة اى • بى • سى • وفي هذه الحلقة كان على موزع المخدرات المتخفي أن يشارك أحد زعماء شبكة التوزيع • ولم يكن هذا الموزع المتخفي في حاجة الى شريك ، لأنه كان يعمل وحده دائما • وكانت الحلقة تتعرض لمقاومته للعمل مع شريك لأنه كان يحاول جاهدا أن يصل الى الزعيم الأكبر لهذه الشبكة •

لقد جاء هذا الدور المشير أقل تأثيرا مما كان يجب أن يكون عليه ، لأن الممثل اختار أن يؤدي (أو هكذا قاده المخرج ، لا أعرف بالضبط) بعدا واحدا من أبعاد الشخصية ، وهو قوة الأداء • وفي غياب القليل من المرح والقليل من الحفة والتغيير المناسب في مستويات قوة الأداء حسب كل حافز ، نتج عن هذا أن كل ما في هذا الجزء عبر عن نفس المستوى من رد الفعل الذي أظهره الممثل ، مقلما لنا أداء على مستوى عال منتظم ، بحيث إن اللحظات التي تعنى شيئا حقيقيا لم تنتج لها الفرصة لكي تبرز بصفة خاصة • وكانت النتيجة النهائية أداء على مستوى واحد ، لم يكن شيئا بالضرورة ، ولكن كان من الممكن أن يكون جيدا ورائعا ، وإن كان هذا لم يحدث •

تأكد دائما من أن إيقاعك وقواك المحركة التي تنتهي اليك • فغالبا ما يحدث أن يجز الممثل القوى كل من حوله ليدور في مداره ، بحيث يفقد كل من معه في المشهد صفاتهم الشخصية • إن هذا الخطر موجود دائما • لا تدع أى نجم يسيطر عليك ، حافظ على إيقاعك أنت ، وعلى شخصيتك أنت • وهكذا تكون مشاهدك أكثر قوة وأداؤك أكثر تعبيرا •

القصد أو الحاجة •• الهدف •• البحث على الحركة

نحن نتحرك من لحظة الى لحظة في الحياة ، من قصد الى قصد •
(لقد وجدت في فصولي الدراسية أن الممثل يصل الى نتائج أفضل وأسرع
إذا ما فكر في القصد أولا على أنه حاجة ملحة) • اننا نشرع في عملنا
لكي نحقق شيئا ثم ننتقل الى شيء آخر • قد يكون قصدنا أن نشد رباط
الحذاء ونعقده ، ثم قد يكون أن نفهم لماذا يصرخ الطفل ، ثم أن نسترضي
هذا الطفل ونلاطفه ، وهكذا •

وتجد بنفس الطريقة أن كل شخصية تؤديها لها قصد رئيسي في
حياتها ولها عدد من المقاصد الأقل في الأهمية تنقله من لحظة الى لحظة ،
حتى تنقله في النهاية الى تحقيق قصده الرئيسي • (وغالبا ما نستخدم
اصطلاحات « الحدث » و « الهدف » و « يؤدي الحدث » • و « الحدث »
« الهدف » يعنيان نفس ما يعنيه « القصد » أو « النية » في استخدامي
لها هنا) •

ولنأخذ مثلا واضحا • يكاد يكون لكل منا هدف أساسي متماثل :
وهو أن يجد راحة البال • الا أن ما يؤدي الى راحة البال يختلف باختلاف
الأشخاص • ولنفرض انه بالنسبة لي أن أمتلك مليوناً من الدولارات •
(من المهم دائماً أن تنتقي هدفاً له قوى محركة حتى تزيد من الدفع
للشخصية وللمشهد • عليك أن تستخدم دائماً صيغة أن يكون الهدف
« أن تفعل شيئا ») • ولكن « أن أمتلك مليوناً من الدولارات » أمر عام
جداً ، ولزمني أن أقسمه الى أشياء محددة يمكنني أن أؤديها على أساس
« من لحظة الى لحظة » •

هناك عدة طرق يمكنني أن اسلكها لكي أحصل على هذا المليون •
قد يكون قصدي أن أسطو على بنك في لاس فيجاس ، وقد يكون أن أبدأ
عملا مثل رجال الأعمال ، وقد يكون أن أتزوج مليونيرة •
ولنفرض أن قصدي هو الأخير من بين هؤلاء • ولكي أتزوج مليونيرة ،
يلزمي أولا أن ألتقي بها ، وهكذا أوجه عددا من أحداث حياتي لكي ألتقي
بمليونيرة • وعندما ألتقي بها تصبح مشكلتي أن أجعلها تتزوجني ، وبذا

يصبح هدفي أن أفوز بها • ولكي أفعّل هذا يلزمني أن أختار نية أن أتلقها واشبع غرورها أو أن أسليها أو أن أغويها أو أن أهينها أو أن أؤذي من عدد من الاحتمالات الأخرى ، ويتوقف الأمر على نوع المرأة التي أؤذي أن أتزوجها • ولنفترض أنها في صحة جيدة واتنى قررت أن أركز على قصد اغوائها • لقد عثرت الآن على مجموعة من نيات اللعب والمناورة ، مثل التسلية والتملق والاسترضاء الى حد التماله ، الى أن ينتهي الأمر بالقصد البسيط المباشر الذي يؤدي الى تحقيق الهدف الرئيسي – وهو أن أجد راحة البال بأن أمتلك مليوناً من الدولارات •

وسيتّم بناء أي دور جيد تؤديه بنفس هذه الطريقة في أساسها • سيكون لديك هدف رئيسي أو عدة أهداف ، ولكن ستتوفر لديك عدة مقاصد من لحظة الى لحظة يلزمك أن تحققها • وعلى هذا فمن المهم أن تعرف أنت ما هو قصدك عند أي لحظة معينة ، وأن تعد لتحقيق هذا القصد •

ولا يمكنك أن تؤدي كل ما تقصده كل الوقت ، بل عليك أن تبني دورك من طوبة واحدة في لحظة واحدة ثم من طوبة أخرى بعدها مثلاً نبني أي منزل •

وفي النهاية عندما يكتمل وضع الطوب كله في مكانه ، كل منها في وقتها المناسب ، يصبح البناء كله واضحاً ومحدد المعالم • أما اذا حاولت أن تؤدي عدة مقاصد دفعة واحدة ، أو اذا حاولت أن تمثل عدة مشاعر دفعة واحدة ، أو اذا حاولت أن تعبر عن عدة مواقف من الحياة مرة واحدة ، فسوف تعرض نفسك لمواجهة مشكّلة لا يمكنك التغلب عليها •

وتمنح أغلب المشاهد الفرصة لتجربة المشاعر المتنوعة ذات الصفة الغالبة • وكل ما يحتاجه الممثل هو أن يبحث عن اللحظات المناسبة التي يمكنه فيها أن يركز على أحد هذه المشاعر أو سواء • ولناخذ على سبيل المثال مشهداً من « لم يسبق لي أن غنيت لوالدي » • وفي هذا المشهد يتناقش أخ وأخته حول ما دار عقب وفاة والهما • ولقد ماتت أمهما منذ عدة أيام ، وأصبح حزنها حقيقياً وملزماً لهما الآن • وجاءت المناقشة نتيجة لواقفهما المختلف من أبيهما المسيطر ، وكانت مناقشة حامية في بداية المشهد • وإذا حافظ الممثلان على تمثيل الحزن طوال المشهد كله ، فإن المناقشة تفقد قوتها ، ويفقد المشهد وقعه • وعلى الممثلين أن يجدا لحظة مناسبة في المشهد ، إن أمكن ، حتى يمكنهما أن يعبرا بوضوح عن الحزن ، وحتى يمكنهما أن يعبرا بوضوح عن المناقشة أيضاً • وتأتي هذه اللحظة في أقصى النهاية ، عندما تقول الأخت : « انني فجأة أفتقد أمي الى حد كبير ! » • ويمكن للمناقشة أن تسيطر على المشهد كله حتى تلك اللحظة • وتكفي هذه اللحظة الوحيدة في النهاية لكي تذكر المتفرجين أنهم

ثم ينسبها حزنويا ، دون فقد أى قدر من وقع المشهد . ولقد أصبحت هذه
المنحطة فى حقيقة الأمر أكثر تأثيرا حيث تم تضمينها أيضا واحتواؤها .
ان ادراكك لما تنوى عمله بين كل لحظة ولحظة هو فى الواقع من
أهم مظاهر عملك . ان هذا سيحدد لك هدفك ، وسوف يكسب المشهد
دفعا عاطفيا . وستكون أغلب طاقتك حصيلة مدى أدائك لقصدك ومدى
أهمية تحقيق هذا القصد بالنسبة لك .

وقد ترغب ، كثرين ، فى أن تقسم كل مشهد حتى تدرك هدفك
الرئيسى وأهدافك الثانوية التى تقودك خلال المشهد . وعندما تستعد
فعلا للاداء يلزمك أن تضع جانباً مثل هذا التعقل والتفكير . ولتتذكر أن
احتياجنا تقودنا ، وأنا نشرع فى تحقيق هذه الاحتياجات ، وأن جهد
تحقيق هذه الاحتياجات هو الذى يساعد على اصفاء القوى الدافعة والقوى
المحركة للدراما . ان المصاعب تؤدى الى ردود الأفعال ، وردود الأفعال
تؤدى الى حدوث شيء ما ، مما يمنحنا القوى المحركة . ابحت اذا عن
المصاعب والاحباطات ، وأد دورك انطلاقا منها وسوف تتولد لديك لحظات
مثيرة .

تذكر أيضا ، أنك عندما تبدأ فى تحقيق هدفك الرئيسى ، قد
تستعين بعدة أهداف أخرى أقل درجة ، خاصة اذا لم تكن قد وفقت فى
جهودك الأولى . ان الحدث الحقيقى الذى جرى أثناء كتابة هذه الكلمات
يوضح هذه النقطة تماما : لقد تسلمت امرأة على افريز الدور التاسع فى
أحد المباني بقصد أن تغفر منتحرة . وفشلت جميع الجهود التى بذلت
لكى تشيخها عن قصد ، حتى تسلق أخيرا أحد القساوسة الى جوارها .
وكان هدفه الأساسى أن يجعلها تعود الى الداخل . وكان هدفه الأول
الأقل درجة أن يقنعها بأن الحياة تستحق أن تحياها . ولم ينجح فى
هذا . ثم حاول أن يجعلها تشعر بالذنب لتركها عائلتها . ولم ينجح فى
ذلك أيضا . وحاول كل الأهداف الأخرى التى أمكنه أن يفكر فيها حتى
قرر أن يجعلها تضحك . فأخبرها أنها اذا قفزت سيتم القبض عليها .
لأن هذا مخالف للقانون . ونظرت اليه وسألته : « بأى تهمة ؟ » فأجاب :
« لالقاء المهملات » . فضحكت وقالت : « حسنا أبها القس » . لقد فزت
أنت » . وعادت الى داخل المبنى .

هدف أساسى أو قصد أساسى . هدف أقل درجة ، لم ينجح .
هدف جديد أو معالجة لم تنجح . . وأخيرا هدف يصلح للتنفيذ .
كم سيكون عملك أكثر إثارة اذا أمكنك أن تضيق نوعا من التحول
والتغيير الى عملك وأنت تكافح لتحقيق احتياجاتك ! ان التغيير والقوى
المحركة كلمات سحرية ، وهى تحت طلبك لتستخدمها عندما تختار
أهدافك الرئيسية وأهدافك الفرعية .

وخلال الأيام المبكرة لعصر التليفزيون ، كنت أعمل فى هيئة سى بى

اس • وكانت هذه الشبكة قد تعاقدت لتوها على مسلسل « بيرى ماسون » انذى كان سيصور سينمائيا بعد أن تم اختيار الممثلين والممثلات من أجل الادوار الرئيسية • وتوفيرا للوقت والنقود ، تم اجراء هذه الاختبارات الكترونيا بالآت تصوير تليفزيونى بدلا من آلة التصوير السينمائي • وكنت أساعد المنتج على اخراج هذه الإختبارات ، لأنه لم يكن معتادا على اجراءات غرفة التليفزيون الحى ولا على نظام آلات التصوير المتعددة • وكان هناك دور نسائي واحد يحتاج الى من تشغله طوال الوقت ، وهو دور ديللا سكرتيرة بيرى ماسون • وحضر الينا واحد من أشهر مندوبي الممثلين فى هوليوود بمصطحبا معه ممثلة لم ألتق بها من قبل ، كانت تبدو ونسحرك كأنها نموذج الشقراء الهوليوودية القبية • ولم أكن أتصور أنها كانت جادة فى تأدية الاختبار من أجل الدور ، ولكن بما أن القرار لم يكن لى فقد أعددت المنظر ، وبدأت أراقبها وكلى تشدك وهى تؤدي دورا بقصد واحد من جانبيها هو الاغواء • وكان هذا المشهد ايضا حيا مباشرا مع رئيسها بيرى ماسون ، ولم يكن للاغواء أى علاقه بالمشهد • وكان من الواضح أن هذا هو الشيء الوحيد الذى تفهمه هذه الشابة • وبدأ الممثل الذى يشترك معها فى الاختبار يحملق فيها متشككا فى تصرفها طوال المشهد ، وياليتنى احتفظت بهذا الشريط من الكينيسكوب للأجيال القادمة •

انه لأمر هائل أن يكون قصد الاغواء طوع بنانك • ولكن بطبيعة الحال ليست فيه الاجابة على كل شيء •

ان القصد أو الهدف غالبا ما تحدده حالة حسية أو عاطفية • وإذا كان القصد باردا مثلا فانك لا تؤديه بحيث تكون باردا ، بل أنت تؤديه لتصبح دافئا • انك تؤدي الدور ضد الحافز • ان هذا الصراع للتغلب على المشقة أو العقبة هو الذى يخلق اللحظة الحقيقية • انك لا تؤدي الدور لكى يصيبك الصداق ، بل تؤديه لكى تخفف الألم • انك لا تؤدي الدور لكى تبكى ، انك تؤديه لكى تمتنع عن البكاء • من الضروري أن تخلق الاحساس الحقيقي أو المشكلة الحسية أولا ، ثم تفعل ما يلزم للتغلب عليه •

وقد يتحدد القصد أو الهدف عن طريق الممثل الآخر • قد لا يصلح ما تخطئه لنفسك كهدف فى لحظة معينة نتيجة لما يقتضيه لك الممثل الآخر • ولهذا تذكر دائما أن تبقى متفتحا ومتجاوبا مع كل شخص وكل شيء حولك •

ولنفرض أنك ستؤدي مشهدا تؤنب فيه زوجتك لأنها أنفقت نقودا أكثر مما يجب على شراء الملابس • وسيتم تصوير هذا المشهد فى الصباح التالى مع ممثلة لم يسبق لك أن عملت معها من قبل • وبوضوح لك الحوار المكتوب أنها ستدافع عن نفسها ، بل وستكون عدائية عندما تبدأ فى

هجومك عليها ، وهكذا سيبقى قصصك فى التائب قويا للغاية طوال المشهد .

هذه هى الخطوة . وتصل أنت الآن الى مكان التصوير وتبدأ التدرجات (البروفات) . وبدلاً من أن تأخذ هى موقف الدفاع وإن تكون عدائيه ، تجدها وقد أصبح أنفها أحمر اللون وأعروقت عينها بالدموع وصار سلوكها العام هو الاعتذار وليس الهجوم . إن يتغير قصصك ؟ أغلب الأمر انه سيتغير .

ومن المحتمل أن تكون أكثر كلمة استخدمها من بين مجموع مفردات اللغة التى يستخدمها الممثل هى **التحريض** (أى الحث أو وجود الباعث أو الحافز أو الدافع) . هناك دائماً سبب لما نفعله . هناك دائماً **تحريض** . قد يكون الباعث المحرض هو الجشع ، أو الحب ، أو الكراهية ، أو الانتقام ، أو الشهوة ، أو الخوف ، أو القلق ، أو أى عدد من الاحتياجات أو المواقف العاطفية . إن التحريض عبارة عن **دافع** داخل ينقب عن قصد أو هدف (أو حدث) ، وهذا القصد هو الذى يدفع الممثل لأن يؤدى دوره .

لنفرض أنك لا تملك أى نقود وإنك لم تأكل شيئاً منذ ٢٤ ساعة . ونرى ورفه مالية من فئة العشرين دولار ملقاة على الرصيف . هنا يدفعك الجوع ، ويصبح هدفك هو الحصول على هذه النقود ، فتتحرك تجاه هذه الورقة المالية . وقد تخطر على بالك فكرة أن صاحب هذه الورقة قد يكون قريباً من مكانك ، يبحث عن نقوده . هذا الخاطر هو دافع آخر . وتضع نفسك على الورقة المالية لتغطيتها . إن هدفك هنا أن تخفيها عن الأنظار . والصيغة اللغظية هنا أن **تخفيها عن الأنظار** .

ونجد فى الممارسة الفعلية ، أن كلمتى **الدافع** و**القصد** (أو الهدف) مترادفتان بصفة عامة . وإذا طلب مخرج من الممثل أن يعبر الحجرة الى النافذة عند جملة معينة ويسأله الممثل عما هو الدافع وراء هذه الحركة ، فيصطلح الجواب : « لكى ترى من بالخارج » . هذا هو هيف حسب تعريفنا ، ولكنه دافع حسب الاستخدام العام . لديك غرض ، وهذا يعنى أن لديك سبباً ، أو قصداً ، أو هدفاً أو دافعا ، وكلها تعنى نفس الشيء . إن دلالات الألفاظ لانهما هنا ، حيث لا أهمية حقيقة لما تسمى به الاجراء وما يهم هو أن تفهمه وأن تتعلم كيف تستوعبه .

ولنأخذ مثالا آخر . أنت تجلس على مقعد . ويأمر المخرج بأن تقفز واقفاً . وتسأله عن الدافع وراء ذلك . ويخبرك بأنه **لا يقف إلا** ، وهنا هدف . هل من المهم أن يكشف لنا التحليل العميق عن أن حفظ اللات هو الدافع ؟ اننى أشك فى ذلك .

يجب ألا تفعل شيئاً بدون دافع . يجب أن تعرف دائماً لماذا تفعل أو تقول شيئاً ما . وأحياناً يكون الدافع واضحاً ، وأحياناً يكون من الصعب تحديده . وإذا لم تكن متأكداً مما يحثك ويدفعك ، فاسأل .

المخرج • انه سيحاول مساعدتك في أغلب الحالات •
وتلاحظ أنتي قلت « في أغلب الحالات » • فاحيانا عندما تسأل
المخرج عما هو دافعك تجده يجيب «الأجر الذي تتقاضاه • عليك أن تفعل
ذلك » •

وليس هذا الرد بغريب كما قد يبدو • فقد ينزعج المخرجون من
الممثلين الدسالي الذين لا يعومون بواجبهم المنزلي الى حد أنهم لا يستعدون
في منازلهم قبل الحضور ، أو أنهم كسالي الى حد أنهم لا يريدون أن
يفكروا بانفسهم ، وما هو أسوأ من هذا كله الممثلون الذين تستحوذ عليهم
فجرة الدافع • ويكره العديد من المخرجين الاستماع لهذه الكلمة • وإذا
أراد المخرج منك أن تعبر الحجرة في لحظة معينة ، فأنت ملزم بأن تفعل
ذلك • وقد يريد المخرج هذه الحركة من أجل إيقاع الخطو ، أو لكي يضع
آلة التصوير في مكانها الصحيح لما سيتبع عبورك للحجرة • وإذا لم تكن
نعرف ما هو دافعك ، ابحت عن الدافع ثم اعبر الحجرة • وإذا كان من
الصعب عليك أن تجد دافعا فأتجه الى المخرج واسأله • ولكن حاول دائما
أن تبحث عن الدافع بنفسك •

هل يبدو هذا الأمر غريبا عندما اذكره لأي ممثل ؟ ان المخرجين
في أحسن الحالات لا يتسع وقتهم لمثل هذا • وبالتالي فمن المفروض أن
يرسم الممثل دوره بنفسه ، اعتمادا على المادة المكتوبة وعلى رغبات المخرج •
ان المخرج يتوقع منك أن تكون قادرا على هذا • أما إذا كان عليه
أن يمضي وقتا كثيرا يتناقش معك كلما كان عليك أن تتحرك ، فلن يتبقى
لديه وقت المهمة الاخراج • وسوف يفقد صبره ويفقد حماسه تجاهك
كممثل • هل يلزمني أن أقول أكثر من هذا ؟

وقد تجده نفسك ، في بعض الحالات النادرة ، في موقف يتوفر فيه
الوقت للمخرج السينمائي أو التلفزيوني لاجراء التدريبات (البروفات)
ولفحص السيناريو بالتفصيل مع الممثلين • انها لحظات رائعة ، لا تتردد
عندها في مناقشة الدوافع وأي جانب آخر من جوانب دورك • الا أن
هذه الفرص نادرة ، لذا من الأفضل لك أن تعد نفسك لكي تعالج مشاكلك
بأقل مساعدة أو بدون مساعدة على الإطلاق •

الانتقاء

كثيرا ما تنهمر علينا البدائل فى كل أمورنا فى واقع الحياة . ولما كان اختيارنا من بين هذه البدائل يعتمد علينا وعلى من نكون ، فاننا نختار فى كل مرة ثم نبدأ فى تنفيذ ما اخترناه . وقد يكون هذا الاختيار سهلا ، كما فى حالة تقضيل شرائع الخبز من القمح الصافى على شرائع الخبز الأبيض . وقد يكون الاختيار معقدا ، كما فى حالة ترك وظيفة والانتقال الى عمل جديد . وقد يكون الاختيار جارحا بصفة شخصية ، كما فى حالة اتخاذ قرار طلب الطلاق .

ولما كان المثل مضطرا لأن يتقمص شخصية وهمية ويحيلها الى شخص حى ، فعليه أن يدرك أن على هذا الشخص أن يقوم باختياراته . وما هو أهم من هذا ، أن على المثل أن يدرك أن بعض هذه الاختيارات أكثر إثارة وأقوى أثرا من البعض الآخر .

لازلت أذكر حلقة معينة من المسلسل التلفزيونى « الرجل والمدينة » بطولة أنتونى كوين . وكوين من أكثر الممثلين الذين التقيت بهم فى العمل قدرة على التخيل والابتكار . وكانت مشاهدته نتيجة جهوده فى النسخ اليومية للقطات التى تمت ، حيث تتوفر الفرصة لمتابعة اختياراته قبل تركيبها فى الوضع النهائى ، تجربة ممتعة الى أقصى حد . وتبرز من بينها لحظة معينة توضح قدرة هذا الرجل على التصرف الفورى فيما يتعلق بدوره وقدرته على الانتقاء من لحظة الى لحظة بأقوى تأثير ممكن .

وكان أنتونى كوين فى هذا المشهد متعبلا كمادته لكى يقوم بهامه كمعدة للمدينة ، يقود سيارته الى دار البلدية . وكانت هناك علامة أمام رصيف دار البلدية توضح أن « هذا المكان مخصص لسيارة العمدة » . الا أن شخصا ما قد ترك سيارته فى ذلك المكان . وضغط كوين فى غضب على نقر سيارته وبقي لحظة فيها وهى منتظرة فى صف ثان ، ونظر حوله ثم غادر سيارته وهو فى قمة غضبه تاركا اياها فى صف ثان وبدأ يصعد السلالم الخارجية لدار البلدية . وحتى هذه اللحظة فإن أنتونى كوين كان يتصرف بالضبط كما تم ترتيبه وكما كان منتظرا منه .

الا انه فى هذه اللحظة من اللقطة انتقى أمرا جديدا ، لقد عاد يهبط
السلام والنقط علامة انتظار سيارة العمدة ووضعها على مقعد السيارة التى
شغلت المكان خطأ . بعد بمنتهى الرضا ليصعد سلام دار البلدية .
(وكان المصور متيقظا لكى يتابع أنتونى كوين اذ كان مستعدا لكل ما هو
غير متوقع) .

لقد كان فى إمكانه أن يتخذ عددا من التصرفات فى اللحظة التى
قرر فيها أن يعود ليعاقب صاحب تلك السيارة . كان يمكنه أن يركل
أحدى عجلاتها بقدمه ، أو أن يركل الباب ، أو أن يبصق على زجاجها
الأمامى ، أو أن يتوقف هناك ليدخن لحظة . ولكن ما فعله قام بالواجب
وبمنتهى المرح دون أن يحط من قدر نفسه ، وقد ترك المتفرجين فى
احساس ممتاز .

هذا هو ما أسميه الانتقاء . وإذا راقبت أداء أنتونى كوين فأنك
ستجد أنه يفعل أشياء غنية وغير متوقعة ومصممة بعناية لكى تبني
الشخصية طوبة فوق طوبة من خلال انتقاءاته المعنى بها - وأغلبها
فورية ، ولكنها قورية فى حدود الدور .

ان الانتقاء هو الذى يحدد غالبا الفرق بين الأداء المقبول والأداء
البارع المثير للاهتمام . والممثل الواسع الخيال الحاضر البديهة حقا هو
الذى يعرف أن هناك عدة استجابات ممكنة للمحاضر الواحد ، ويدرك أيها
يختار ، عن وعى أو بفضل بديهته المتطورة .

واسمحوا لى أن أستطرد لحظة لأتحدث عن البديهة . هناك نظرية
عاشت طويلا ويؤمن بها البعض ، تقول ان دراسة التمثيل قد تدمر
الموهبة ، وانه يجب على الممثل أن يعتمد على بديهته . وتنبعها أقوال مثل
« اما انك تمتلك هذه الموهبة أو لا تمتلكها » و « الممثل يولد ممثلا ،
ولا يمكن صناعته » .

انه لأمر محبوب أن تتوفر لديك البديهة . ولكنه أمر قد يفدر بك
ويخونك أيضا ، لأنك قد تحتاج الى بديهتك لتساعدك فى موقف ما
فلا تجدها حولك ، بل تكون قد ذهبت الى مكان آخر . ومن الأفضل لك
فى هذه الحالة أن تتوفر لديك بعض المعرفة بوسائل المهنة لكى تساعدك
على التغلب على الصعوبات التى تواجهك - وتساعدك على أن تعثر على الأداء
المطلوب عندما تفشل البديهة .

ومن الصحيح أيضا أن بديهة الممثل لم تصاحبه بالضرورة منذ
مولده . اننا نستخدم اصطلاح البديهة عندما يكون الاجراء المطلوب هو
الاستجابة المرتبطة بالظروف المحيطة . وكلما مررت بالتجارب وكلما
تعلمت ، فإن ما تتعلمه يصبح جزءا منك . وعندما تستدعى هذا الجانب
فانه يظهر فى صورة استجابة بديهية . ولا بأس ان أردت أن تسمى هذا
بالبديهة لأن دلالات الألفاظ هنا لا تهم . انما عليك أن تدرك أن هذه.

البديية هي امر متطور يصبح أكثر جمالا وأكثر نموا كلما زادت خبرتك ومعرفتك بوسائل المهنة . انك لا تصبح أكبر سنا ، بل تصبح ممثلا افضل . الا انه بالرغم من هذا ، فان البديية لا تسعفك دائما ، وعندئذ عليك أن تعتمد على وسائل المهنة .

ولنعد الآن الى الانتقاء . انك عندما تقرا مشهدا ، تكون فورا فكرة عن كيف يجب أن يتم أداء هذا المشهد . (وبهذه المناسبة ، قد تكون أنت ذلك النوع من الممثل الذي يرى بعين ذهنه نسخة أخرى من نفسه وهو يؤدي المشهد وهو ما زال يقرؤه . ثم تقف على قدميك وتقلد ذلك الشخص . هذا هو الاجراء الخاطيء) . وبالرغم من أنني أشجع الممثلين على أن يتبعوا دوافعهم الا أن الدافع الأول قد لا يكون هو الأفضل دائما . وهذا هو السبب الذي يجعلني أطلب من تلاميذي في الفصول الدراسية المتقدمة التمرين على تأدية مشهد له عدة تكييفات : عاطفية وفكرية وشخصية . ويبدأون أولا بتأدية المشهد كما يرونه ليكتشفوا الى أين نفوذهم هذه الطريقة . وإذا كان هناك أى شك أو ريب فليجربوا تكييفا آخر مختلفا اختلافا جذريا من حيث العاطفة أو الشخصية وليروا الى أين يقودهم هذا . وبعد التدريب على تعديلين أو أكثر ، ينظرون بذهن واع الى الاستجابات الممكنة لأهم الحوافز في هذا المشهد ، ثم يعيدون التدريب واضعين في اعتبارهم عددا من هذه الاستجابات . ولا يهم ان كنت تستقر أثناء هذا التدريب على الاختيار الخاطيء ، لأن المدرس الذي (نأمل أن) يعرف أنك قد استقررت على الاختيار الخاطيء ، سوف يناقشه معك ، وسوف يقودك الى المقدرة السديدة لكي تنتقى الاختيار الصحيح .

وفي النهاية سيتم الاختيار الأخير ، وسيتم بهذه الطريقة على المدى الطويل تحقيق شيئين هامين جدا . أولهما ، أن هذه الطريقة تساعد على تنمية القدرة على الانتقاء . وثانيهما ، أن الأداء يصبح أكثر ثراء وأكثر إثارة للاهتمام وأكثر تحركا ، لأنه من المؤكد أن بعض هذه الاختيارات لم تكن لتخطر على بالك منذ البداية .

ويمكنك أن تصدرب على هذه الطريقة أثناء وجودك في الفصل الدراسي . وليس هناك وقت ، عندما تعمل كـمـحترف في السيمينار أو التليفزيون ، لمثل هذا النوع من التجارب . يجب أن يتم هذا في المنزل كجزء من استعدادك ، أو لمجرد التعريب .

وإذا انتابك الملل من التدريبات فقد يعود السبب الى خطأ في الطريقة التي تتبعها . وأحد طرق القضاء على هذا الملل هو أن تفعل ما وصفته لك من قبل . لا تقم بأحد الطقوس الروتينية البالية ، مكررا بالوسط كل حركة وكل جملة حوار كنت تستخدمها . بل ابحث عن بعض التعديل الجذري في الشخصية ، وانتق شيئا مختلفا واجعل آلتك تتفتح لهذا العنصر الجديد . وتدرّب بحرية وانتعاش بهذه الطريقة ، وانظر ماذا

يحدث • قد تقوم ببعض الاكتشافات الهائلة • وقد لا تحدث أى اضافة وتجد أن طريقتك كانت سليمة طوال الوقت ، وإن كل الأشياء الجديدة لا معنى لها • حتى هذا سيسبب لك راحة هائلة ، ولذا فهو جهد فى محله •

ولا تخش أن تبدو غبيا وأنت تدرب قدراتك على الانتقاء • فلا يمكن أن تبدو غبيا عندما تتدرب على مستوى مقبول يدل على الذكاء • وقد لا تؤدي الأشياء التي تفعلها إلى شيء ، فقد تبرز بوضوح على أنها غير صالحة للمشهد أو للدور أو لكليهما • إلا أن وقت التدريبات هو الوقت المناسب لكى تصل إلى شيء ما ولكى تتوسع فى التفسير • ولكى ترتكب أخطاء فى سبيل بحثك عن القيم القصوى المتوفرة فى المادة المكتوبة ، فى حثك لنفسك لكى تقدم أقصى ما يمكنك أن تقدمه •

إن الأمر الذى يندب بالخطر والذى يصوق بعض الممثلين من أن يصبحوا أكفأ قادرين على المهمة ، هو الكسل • ولا يوجد أى عذر للكسل • نلزمك طاقة لكى تحس بالأشياء ، وتلزمك طاقة لكى تحلل وتفكر ، وتلزمك طاقة لكى تتدرب وتتدرب وتتحسن بحثا عن أفضل أداء • ولكنى لا أعرف طريقة أخرى لكى يتحول الهاوى إلى محترف •

وفيما يلي شروط محددة عليك أن تراعيها وأنت تقوم باختياراتك •

أد الدور ضد الحوار •

إذا كان المؤلف قد كتب المشهد بحيث تتضح تماما أحاسيس الشخصية ونواياها من واقع الحوار ، فأبحث أنت إن كان يمكنك أن توضح قيما أخرى ، أى حاول أن تؤدي الدور ضد ما هو مكتوب • وهذا فى إمكانك ، لأن ما تنص عليه الكلمات واضح تماما ومحدد تماما ، وأدائك المباشر لهذه الكلمات قد يؤدي إلى المبالغة فيها أو إلى جعلها مبتذلة أو إلى أن تصبح كئيبة مملة • أما أداء الدور بعيدا عن هذا فقد يزيد من إثارة هذه اللحظة للاهتمام ويعطى للشخصية بعدا جديدا أكثر أهمية •

وإذا كان الأداء يتعلق بمشهد غرامي ، على سبيل المثال ، حيث يقول الحوار بلا نزاع : « اننى أحبك » أو ما يقرب من هذا ، فليس على الممثل أن يؤدي الجانب العاطفي من الحب ، إذ يمكنه أن يطرق عدة مداخل أخرى ليندمج فى عدد من التجسيديات ومن وسائل المهنة • ويمكنه بهذا أن يجعل المشهد أكثر مرحا وأكثر إثارة للاهتمام وأكثر حيوية •

لا تخش أن تؤدي الدور ضد ما هو مكتوب بقوة ، وأيا كان ما تفعله فالغرض واضح • وقد تحصل فى بعض الحالات على فوائد هائلة من سلوكك هذا الطريق •

ولنضرب مثلا بـ رجل وامرأة يتناولان وجبة الطعام • ويقول الرجل : « لم أكن أعرف قط ما يعنيه الحب حتى جاءت تلك الفترة التى أمضيناها سويا فى هاواي • لقد أحسست فجأة بأشياء لم أكن أحس بها من قبل ،

وعرفت أنني قد أدركت أخيرا معنى الحب الحقيقي « • والآن ، هل يلزمه أن يخلق في عينيها عاطفة مشبوبة وهو يقول هذه الكلمات ؟ بالطبع لا ، لكن هذه هي الطريقة التي يهجم بها الممثل عديم الخبرة على هذا المشهد • ان هذه الكلمات قريبة جدا من أن تعتبر مبتذلة ومكررة ، وإذا قالها الممثل وهو يخلق حالما في عيني الممثلة فيمكنه أن يحطم اللحظة المناسبة بكل سهولة • بينما يمكن أن يكون المشهد أكثر إثارة للاهتمام وأكثر تأثيرا في المتفرج إذا ما أدى الممثل هذه الكلمات في مرح دافئ ، على سبيل المثال ، وكأنه منبهز بتمتعه بهذا الاكتشاف - أو وهو مستمر في تناول الطعام ، بحيث يسمح لطريقة أكله أن تتأثر قليلا بما يقوله ويحس به •

وهناك مشهد في مسرحية نيل سيمون « سيلة كعكة الزنجبيل » بين ايفي الممثلة الأولى وأحد أصدقائها وهو ممثل معروف بشذوذه الجنسي • وتوضح الكتابة تماما أنه شاذ ، ولا تعتمد هذه الصفة المميزة بالكامل على ما يعثر عليه الممثل من أوضاع مخنثة ومن نماذج للكلام مخنثة أيضا •

وبما أن الشخص شاذ بلا شك مهما كانت طريقة أداء الممثل للدور ، فلا داعي إذا لابرأ هذا العنصر وتأكيد • لابد من ظهور بعض التخنث في حركاته الجسدية ، ولكن الأمر لا يستدعي زيادة إبرازها • وإذا حدث هذا ، فهناك خطورة أن يصبح الدور كاريكاتوريا ويفقد الاحساس اللازم بالواقع • وبدلا من هذا يمكن للممثل ، بل ويجب عليه ، أن يؤدي ما يدور حوله المشهد •• انه محطم الأعصاب لفصله من مسرحية أثناء مرحلة التدريبات (البروفات) وإبداله بممثل آخر يعتقد هو أنه أقل منه كفاءة • ولا علاقة لحقيقة أنه شاذ جنسيا بواقع المشكلة في المشهد ، وهي انه يشعر الآن ، بعد مضي عدة سنوات غير ناجحة بالقدر الكافي له كممثل ، أنه فاشل وأن ممارسته للمهنة قد تتوقف • انه تفكير مدمر ، وان هذا التفكير وهذا الخوف هما اللذان يقودان هذا الممثل خلال المشهد • وإذا كان الممثل سيؤدي دور الشاذ جنسيا خلال المشهد جميعه ، فقد يتحول المشهد الى مجرد نكتة بدلا من أن يكون داعيا للتعاطف • كما قد يفقد المشهد العنصر الوحيد الذي يمكن أن يلتف حوله جميع المتفرجين •

لا تستغرق في التفكير الخيالي الحالم عندما تتحدث عن الماضي • انها لمصيدة خطيرة يمكن أن يقع فيها الممثل اذا ما اندفع نحو الرومانسية أو استغرق في التفكير الحالم عندما يدور الحوار عن الماضي • وفي « كريمة من المطر تملا قبعة » على سبيل المثال ، يروي بولو أزوجة أخيه عن المرة التي التقى فيها شيئا على إحدى السيارات ، وتنتج عنها

شجار عنيف مع والده . وكان يمكنه ببساطة أن يمثل تلك اللحظة وكأنه يستغرق في تفكير حالم ، ولكنه يستحضر تلك اللحظة في موقف كله انفعال لأنه يشرح لسيليا لماذا يكره أبوه . وفي هذه الحالة يكون الاستغراق في التفكير الحالم بعيدا عن الصواب تماما ، لأن بولو يتحدث عن الماضي لأسباب محددة ترتبط بالحاضر . ونجد بناء على هذا ، أن نفس الطائفة والدافع العاطفي الذي استحضر الماضي الى الدهن يجب أن يستمر خلال رواية ما قد حدث في الماضي ، وعلى الأقل في بداية الموقف . وقد يكون من المقبول أن يتحول الاتجاه العاطفي اذا كان الممثل ، أثناء كلامه ، يزداد تأثرا بأحداث الماضي أكثر مما تؤثر فيه أحداث الحاضر . وكرر هنا : لا تندفع نحو الرومانسية ولا تستغرق في التفكير الحالم . تذكر القصد من وراء ذلك ، تذكر أنك تستحضر الماضي لأسباب ترتبط بالحاضر ، وليس لمجرد أن تجد فرصة لتمضية عدة لحظات من التفكير الحالم أو الإفراط في العاطفية .

ابحث عن الفكاهة في التراجيديا وعن التراجيديا في الفكاهة .

يميل الممثلون الى تأدية الدراما الجادة بشكل جاد جدا ، وقد يكون هذا خطأ . يجب عليك أن تبحث عن الفكاهة حتى في أعنف حالات الدراما . سوف يؤدي هذا الى أن يجعل الدور الذي تؤديه أكثر إثارة للاهتمام ، كما يمنع المتفرجين لحظة من التخفيف ، حتى تزيد قدرتهم على التأثر بلحظاتهاك التالية الأكثر درامية . سيصبح المتفرجون أكثر تقبلا لها .

وإذا فحصت أى تراجيديا جيدة عن قرب فانك تكتشف أن المؤلف قد كتب بعض الفكاهة خلال تلك المادة . وتعتبر « هاملت » مثلا كاملا لهذا الجانب . ان المشهد الذي يضم بولونيوس في الفصل الثاني مليء بالفكاهة ، مع أنه يحدث في وسط أحزان هاملت وإحباطاته . ويمزج هاملت مع الرجل المعجوز ، ثم يمزج بعد ذلك مباشرة مع أوفيليا ، قبل أن يبدأ « الممثلون » (داخل المسرحية) أداءهم .

حتى الساحرات في « ماكبت » كان مسموحا لهن أن يكن مرحات . انه في صالحك أن تتعلم كيف تضحك من مصائبك . ان تناؤلك لتلك المصائب على هذا النحو يجعل المتفرجين أكثر استنساغة وتقبلا لها ، وبذا تزداد قوتك . وأنا أشير هنا بطبيعة الحال الى الأدوار التي تجدد فيها الفرصة لمثل هذا الاختيار . أما اذا كان الدور قد تمت كتابته مع استبعاد هذا النوع من المعالجة . فيجب أن تلتزم بمفهوم المؤلف وتفسيره .

وعندما كنت صبيا صغيرا ، كان والداي يذهبان الى مسرح في مدينة سانت لويس ، حيث كانت هناك فرقة تقدم مسرحية يهودية مختلفة مساء كل يوم أحد . وكان أغلب هذه المسرحيات يعتمد على الموسيقى .

واعتقد أن أغلب مادتها تعتمد على الجمع بين الأعمال الأصلية والأعمال العبرية المألوفة والأجزاء المسروقة من استعراضات برودواي المعاصرة . وعلى أية حال ، كانت والدتي تعرف المعادلة السحرية جيدا ، على ما أعتقد . كانت تقول : « إذا لم أتمكن من الضحك ومن اليكاء في نفس الأمسية ، فإن العرض ليس جيدا » . اننى أعتقد أن هناك سحرا في هذه الكلمات . فكر في هذا . أن أفضل الأعمال التراجيدية تضم لحظات من الفكاهة . وأفضل الأعمال الكوميدية تضم لحظات تستدر الدموع . عليك إذا أيها الممثل ، ما دامت الفرصة متاحة ، أن تبحث عن الفكاهة في أدوارك التراجيديا وعن الدفء الذى يمس القلوب في أدوارك الكوميدية . ويمكن لهذه الاختيارات أن تكون حاسمة وبارعة .

٢. تمثل اللاوعى

عندما يقوم الممثل ، وخاصة من يطلق على نفسه اسم ممثل المنهج method ، بتحليل الدور فإنه يفوخ الى أعماق الخلفية النفسية للشخصية . وهذا اجراء سليم . ولما كنا جميعنا قد أصبحنا أطباء نفسانيين من مقاعدنا ، فانتنا نميل الى عمل التحليل النفسى للشخصية ونمثل دوافع اللاوعى الخاصة بها .

وهذا خطأ على قدر كبير من الخطورة . ان الناس لا يستجيبون للحوافز والمؤثرات على أساس « من لحظة الى لحظة » وفق دوافع اللاوعى . انهم يستجيبون على أساس الوعى . وبناء على هذا ، فإن ما يحتاج الممثل لأن يفعله هو أن يحدد كيف يتسبب لا وعى الشخصية في سلوك هذه الشخصية على مستوى الوعى . ويجب على الممثل ابتداء من هذه النقطة أن ينسى كل شيء عن اللاوعى .

ولنأخذ مثالا : لنفرض أن امرأة كانت على علاقة سيئة جدا مع والدها ، الذى كان يضربها كثيرا عندما كانت طفلة . وترك الوالد المنزل عندما كانت صغيرة جدا ، بحيث انها تكاد لا تحبل أى ذكريات محددة عن تلك الأحداث البغيضة . ان ما لديها حقيقة هو كراهية عميقة الجذور لكل رجل . ولكن نظرا لأنها شبت في مجتمع يرغب كل من فيه في العلاقة بين الذكر والانثى ، فانها لم تصد عن وعى تدرك مثل هذه الكراهية .

ونجد في علاقاتها مع الرجال ، أن اختياراتها من لحظة الى لحظة قد تكون هي تلك الاختيارات التى تؤدى الى عجز شريكها الرجل واخفاقه ، بدرجة أو بأخرى . وإذا أخبرنا هذه المرأة أنها تكره الرجال ، فانها تحدى في دهشة بالغة وعدم تصديق . انها تحب الرجال وتحب العلاقات الجنسية . لقد سبق لها أن مرت بعدة علاقات ، وعلى هذا فهى تمتدق على مستوى الوعى أنها مفرمة بالرجال وانها تقود تصرفاتها معهم نتيجة

لهذا الاحساس . اما الحقيقة ، فهي أن تصرفاتها تؤدي الى العجز والفضل ، نتيجة لعلاقة الحب - الكراهية مع أبيها .

دعوني أكرر : لا يمكنك أن ، ولا يجب أن ، تمثل دوافع اللاوعي للشخصية ، بل يجب أن تمثل دوافع الوعي من لحظة الى لحظة . ويلزم أن تقوم بتحليلك النفسي حتى تقرر كيف يكون سلوكك على مستوى الوعي . وفي النهاية ستقوم طريقة سلوكك على مستوى الوعي بأخبار المتفرجين بما أنت عليه في اللاوعي ، دون أن تقوم على الاطلاق بتمثيل حقيقة اللاوعي . ان تمثيل اللاوعي يربطك بالنشاط الداخلي الذي لا يعنى شيئاً الا بالنسبة لك . انه يترك المتفرجين في الظلام ، لأنه لا يمكنك أن تنقل أحد دوافع اللاوعي مباشرة . هذا بالإضافة الى أنك اذا ارتبطت باللاوعي فلا يمكنك أن ترتبط في الوقت نفسه بعالم الوعي الذي يراه المتفرجون والذي تعيش أنت فيه ، في دورك .

وإذا تناولت التفسير العادي لمسرحية ادوارد البي « من يغاف فيرجينيا وولف ؟ » فسوف تحدد أن جورج ماسوشى (أى يتلذذ من التعذيب الذي تنزله به زوجته) وأن مارتا سادية (أى تتلذذ من تعذيب زوجها) . وإذا قام الممثل عن وعي بتمثيل دور جورج كرجل يريد أن يتعذب - أى أن يمثل دافع اللاوعي - فإن الأداء يذهب هباء . انه ينكر في وعيه أنه يتلذذ من التعذيب الذي توقعه مارتا عليه . وعندما تقول له : « لقد تزوجتني من أجل ذلك » فانه يثور الى أقصى مدى . ودرجة هذه الثورة ، على مستوى الوعي ، زائدة بسبب حقيقة اللاوعي . وكان الأجدر بأى شخص ليس ماسوشياً أن يضحك لفرابة مضمون الجملة عن أن يثور . ان مبالغة جورج في ثورته على مستوى الوعي هي التي تخبر المتفرجين بأن هناك شيئاً تحت مستوى الوعي يؤيد مضمون جملة مارتا - هذا الى جانب حقيقة انه يستمر في زواجه منها .

تجنب الاشفاق على الذات

إذا شعرت بالأسى على نفسك ، فلن يشعر بهذا أحد سواك . انها قاعدة أساسية .

وغالباً ما يضطر الممثلون الى الاكثار من البكاء في سبيل إثارة عاطفة عميقة . واطلاق العنان للعاطفة الى هذا الحد يضعف من تأثيرها ، ومن المهم أن تتذكر أن أفضل وسيلة لتفادى أن تضحي بنفسك بهذه الطريقة هي أن تنتقي قصداً ذا فعالية لكي تؤديه .

ولقد تحدثت في فصل ١٦ عن استخدام صيغة المصدر عندما تعلن عما تنويه بحيث يكون لما تحاول أن تصل اليه قاعدة ذات فعالية . فإذا كنت تمثل الحاجة لكي تحل المشكلة ، في مقارنة أن تمثل أن المشكلة قد قهرتك ، فانك تقلل من خطورة أن تشفق على نفسك وأن تبدو ضعيفاً

(الا اذا كان هذا هو ما يتطلبه الدور بطبيعة الحال) .

اتصل من خلال مكملات المنظر والمثلين

تذكر أن مسئولية الممثل في النهاية هي أن يتواصل مع المتفرجين ، وليس مجرد أن يتواصل مع الممثل الآخر الموجود في المنظر أو مع نفسه .
واحدي الطرق الأقوى تأثيرا للتواصل مع المتفرجين تتم من خلال استخدام مكملات المنظر (الأكسسوارات) . والطريقة التي تستعمل بها شيئا ما ، والتنويعات في الطريقة التي يمكنك بها أن تستعمل شيئا أو تتعامل معه ، والطريقة التي ترتبط بها عاطفيا مع أى قطعة من مكملات المنظر - لكل هذا أثر كبير في توصيل الأفكار الى المتفرجين ، لأنها أشياء يمكن للمتفرجين أن يشاهدوها . وتكاد التجسيديات ودلالاتها أن تكون مألوفة موحدة في جميع أنحاء العالم .

إذا كانت امرأة ، حسب الدور ، فقد فقدت زوجها حديثا وما زالت حزينة لفقده ، فعل المثلة التي تؤدي هذا الدور أن تجعل حزنها يبدو حقيقيا أمام المتفرجين . وإذا كانت قادرة على أن ترتبط به ذهنيا وتمارس احساسا حقيقيا بالحزن وهي تؤدي الدور ، فإن المتفرجين سيدركون بلا شك مدى ما تشعر به . وإذا كان في إمكانها بالإضافة الى هذا أن تزيد من قوة توضيح الفكرة بأحدى الطرق ، فهذا أفضل .

ولنفترض أنها تنظف مكتب زوجها . وتعثر على غليونه . وتحديق فيه وهلة طويلة ، ثم تمرره برقة على خدها . وتجلس ببطء ، وما زالت تحتفظ بالغليون ملاصقا لوجهها ، وتشم رائحته الأليفة ، وتذكر . ان الجمهور يتأثر بهذا النوع من المكملات أكثر من أى جملة حوار يمكن للمؤلف أن يكتبها . وما هو أهم ، أن المثلة قد تجد في تعاملها مع إحدى المكملات أنها قد بدأت تثير عاطفة يمكنها أن تجعل تلك اللحظة تبدو أكثر واقعية بالنسبة لها ، وبالتالي أكثر تأثيرا في المتفرجين .

تذكر دائما أن ما تفعله يبعث بأشياء أكثر مما تقوله ، لأن ما تفعله يدل على حقيقة ما تحس به بدقة أكثر مما تدل عليه الكلمات التي تنطقها . اننا نكذب كثيرا من خلال الكلمات ، ونقول الصدق عن طريق لغة الأجسام .

واليك ملحوظة جانبية عن استخدام مكملات المنظر : كثيرا ما يقوم الممثل بالتدخين أو الشرب أثناء التمثيل عندما لا يكون التدخين أو الشرب جزءا ضروريا من المشهد . انها أنشطة واقعية بطبيعة الحال ، أما اذا كانت ركيزة له لعدم احساسه بالأمان ، فمن الأصوب أن يحاول أن يستغنى عنها . وعند استخدام مثل هذه المكملات ، أو أى مكملات أخرى ، يجب أن ينتبه الممثل الى أن استخدامها يدعم تلك اللحظة ويثريها ، والا يموق تدفق المشهد .

ولنفرض أن رجلا عليه أن يقول ما يلي :

الرجل

لقد أوضحت توا أنني قد كذبت عليك هذا الصباح !
اننى لم أكذب عليك قط ، ولكنك كنت دائما لا تثقين
فيما أقوله لك ، وبدون أى سبب ! ساعيد ما قلته مرة
أخرى ، ثم لن أذكر ذلك بعدها أبدا !

يمكنك أن ترى مفعما ما قد يحدث لهذا الكلام إذا ما توقف الرجل
ليشعل سيجارة بعد « لقد أوضحت توا أنني قد كذبت عليك هذا
الصباح ! » أن تدفق الحوار سينقطع بسبب تصرف لا معنى له ، ولا صلة
له بالشهد ، ولا نحتاج اليه لنساعد الرجل على شق طريقه خلال أحد
الانتقالات . ان الكلمات هنا اندفاعا واحدة ، ولا تتطلب الا وقفات تفكير
قليلة اذا لزم الأمر . وإى اعتراض هنا لايقاع الاندفاع سييسبب ضيقا
للمتفرجين .

وما دعنا بصدد موضوع اعتراض ايقاع الكلام ، فلأوضح هنا أن
هناك أوقاتا يكون لديك فيها سلسلة من الكلام تكون فى الواقع عبارة
عن كلام واحد لا يفصل بينه سوى حوار من شخصية أخرى . لنفحص
هذا التبادل من الحوار :

الرجل

لقد أوضحت توا أنني قد كذبت عليك هذا الصباح !
المرأة
لقد آن وقت الرحيل .

الرجل

اننى لم أكذب عليك قط -

المرأة

اننى لا أعرف الا ما قاله لى جيم .

الرجل

ولكنك كنت دائما لا تثقين فيما أقوله ، وبدون أى سبب !

المرأة

اننى لم أفقد ثقتي فيك على الاطلاق .

الرجل

ساعيد ما قلته مرة أخرى -

المرأة

لا أريد أن أسمع : -

الرجل

ثم لن أذكر ذلك بعدها أبدا !

ان السطور التي تقولها المرأة ليست حافزا لما يقوله الرجل . انما الحافز لديه هو احساسه الداخلي ، هذا هو ما يحركه . واذا أدى الرجل المشهد بحيث ينتظر « اشارته » في كل مرة قبل أن ينطق سطوره ، فان المشهد يصبح مرتبكا مهزوزا - ويضيع الايقاع . واذا اعتبر الرجل أن المشهد عبارة عن سلسلة من دفعات من الكلام بدلا من دفعة واحدة ، فانه يقلل من وقع تلك اللحظة . أما اذا اعتبر ، على الجانب الآخر ، أن سطوره عبارة عن دفعة واحدة من الكلام ، ويلقيها بهذه الطريقة ، فان الايقاع لن يضيع ، وتظل الطاقة عالية .

وعلى المرأة أن نقتحم طريقها وتقاطع كلام الرجل . انها مسئوليتها هي أن تقاطع كلامه ، وليست مسئوليتها هو . ولن ينتظرها في الحياة الفعلية حتى تتكلم ، ولا يتوقع منها أن تتكلم . انه يريد أن يقول كل الأشياء التي عليه أن يقولها هنا . واذا لم تقاطعه هي ، فانه يستمر في كلامه .

علينا هنا أن ندرك هذا الاحساس . انه فعليا يقاطع سطورها عندما تصل هي الى نهاية كل منها ، بحيث يوجد تداخل طفيف خلال الحوار الجارى بينهما . وما تقوله هي ليس مهما ، واذا فقدنا جزءا صغيرا منه فلا ضرر . انما المهم في هذا المشهد هو الاحساس بين الاثنين ، فهو الذى يولد القوى المحركة التي تقود المشهد .

وهناك وسيلة أخرى هامة لتوصيل الأفكار الى المتفرجين ، عن طريق الاتصال الجسدى بالممثلين الآخرين . انه لأمر يثير الدهشة كيف أن عددا من الممثلين والممثلات من الشباب لا يقومون بأى اتصال جسدى . واعتقد أن أحد الأسباب الرئيسية فى ذلك يعود الى أننا فى ثقافتنا وسلوكياتنا لا نجد تشجيعا على الاتصال الجسدى . الا أننا فى تدريباتنا المبكرة أثناء الدراسة نشجع تماما الاتصال الجسدى ، ونحاول أن نحطم أى حواجز لدى الطلبة تكبت حرية استخدام هذا الاتصال . ان الاتصال الجسدى بالممثلين يساعد على بناء العلاقة العاطفية ، التى هى جزء ضرورى من الأداء .

وكانت مفاجأة كبيرة لنا عندما حاولنا لأول مرة منذ عدة سنوات اجراء تدريب فى اللمس فى أحد الفصول الدراسية . قدمت عندئذ للطلبة بعض المشاهد لكي يحفظوها ويؤدوها ، وقاموا بأدائها بالطريقة العادية . ثم طلبت من كل منهم أن يجلس مع شريكته ليكتشف يديها وذراعيها ورقبتتها ووجها وشعرها ، بعينيه وبأطراف أصابعه ، وهما يتبادلان أسئلة شخصية (لا ترتبط بالشاهد) . وكان كل ممثل يلمس شريكته لمدة خمس دقائق تقريبا ، ثم ينعكس الدور ، لكي تقوم الشريكة باللمس . ثم قاموا بتأدية أدوارهم مرة أخرى ، وكان الأثر واضحا قاطعا . كانت هناك عاطفة أكثر عمقا ، وكان هناك احساس أقوى بأن هؤلاء الافراد

يعرفون بعضهم فعلا كأزواج وزوجات ، أو محبين أو أصدقاء . وكان هناك أيضا اتصال جسدى منطقي بين الممثلين .
أن تلمس شخصا (أو ألا تلمس شخصا) أمر له دلالة قوية واضحة إلى أقصى حد كما أن الطريقة المعينة التي يتم بها هذا التلمس والاتصال يمكنها أن تروى عن العلاقة أو عن احساس الشخص أكثر مما يمكن للحوار أن يفعله .

خصائص الشخصية

يعتقد بعض مدرسي التمثيل أن أفضل طريقة وأضمنها للحصول على عاطفة ما هو أن تتذكر شيئاً حدث لك في الماضي أدى الى توليد مثل هذه العاطفة . وقد يكون لهذا فائدة كثرين في مرحلة تدريبك المبكر ، فانه يساعد على اظهار عواطف قد لا تبرز على السطح بطريقة أخرى . وتتضح المشكلة عندما يقرر ممثل ما أن وسيلته للبكاء في مشهد ما هي أن يتذكر وفاة والدته هو . واعتقد انه اذا ركز بالقدر المناسب على هذه المناسبة الشخصية ، فان الدموع سوف تتساقط ، ولكن ماذا سيحدث لعلاقته بالممثل الآخر وللحافز المحدد الذي يستقبله هذا الممثل ، والذي لا يرتبط من قريب أو بعيد بأمة أو بأى عضو آخر فى عائلته ؟ ماذا لو كان سبب بكائه أن رئيسه قد فصله توا من عمله ؟

وإذا لم تكن هناك طريقة أخرى لاستدراار الدموع ، فقد نتقبل خصائص الشخصية و « ذاكرة العواطف » كأخر وسيلة اضطرارية . الا أن هذا يجعل الاصغاء أمراً صعباً للغاية لأن تركيز الممثل يتجه الى داخل نفسه ، أى يتجه الى شيء لا علاقة له بالمشهد ، وبالتالي يستبعد الممثل الدافع الذى يجب أن يتلقاه من الممثل الآخر .

ولا شك أن الممثل الجيد حقيقة يملك آلة تتمتع بحرية الاستجابة الى الدافع الذى توفره المادة المكتوبة . وإذا لم يمكنك أن تتوحد مع هذا وأن تستجيب تبعاً له ، فهناك نقص فى تدريبك الأساسى ، وعليك فى حق نفسك أن تتجه الى مدرس جيد للتمثيل ، أو الى محلل نفسى ، اذا كانت هذه هى الطريقة الوحيدة لكى تبلغ هدفك . ومن حسن الحظ ، فانك لن تدوس على يدى شخص يجمع بين هاتين الصفتين .

وقد يوجد تحول رائع من الحياة الشخصية والحقيقية الى الحياة التخيلية للدور . والطريقة الوحيدة المضمونة فى النهاية هي أن تتأكد من أن الاستجابات التى ستحدث أثناء الأداء تنتج عن البواعث الصادقة المتوفرة فى المادة المكتوبة ، وأنها لا تنتج عن التفكير فى تجربة شخصية لا علاقة لها اطلاقاً بالبائع الذى يفاجئك . وإذا كنت قد فقدت كلياً من

قبل وبكيت من أجله ، وتقوم الآن بدور من مات كلبه مقتولا وتبكي من أجله ، فيمكنك بطبيعة الحال أن تمنح هذا الكلب التخيل جزاء (أو كل) مما شعرت به نحو الكلب الحقيقي ، دون إلحاق أى ضرر بأدائك . أما إذا استبدلت الكلب بوالدتك فأننى أبداً فى الشك فى مدى سريان هذه الطريقة وفاعليتها .

إن القيمة الحقيقية من وراء استخدامك لتجربتك الشخصية تكمن فى حقيقة أنه قد أصبح لديك إدراك مباشر لعواطف معينة ، وأحاسيس معينة ، ورغبات معينة . ومن المهم للممثل أن يمر بأكثر ما يمكن من التجارب حتى تدرك آتله كل المفاتيح التى يمكنه أن يعزك عليها . ولا معنى هذا أنه يجب عليك أن تقتل شخصا فى حالة إذا ما كان المطلوب منك أن تقوم بدور رجل قاتل . ومن الواضح ، كما هو الحال فى جميع الأعمال الإبداعية ، أنه يلزمك أن تعتمد على سعة الخيال وعلى حسن الذوق وصوراب الأحكام طوال الوقت .

واليكم مثالا كاملا لحالة ضرورية من التحول الشخصى : بما أنه لا يمكنك أن تقتل فعلا لكى تدرك ذلك الاحساس ، فعليك أن تستحضر الاحساس بالرغبة فى القتل ، وهو احساس يكاد يكون كل واحد منا قد أدركه فى وقت أو آخر . وإن كان ليس فى إمكانك أن تتذكر عن وعى متى أحسست من قبل بهذا الاحساس ، فعليك أن تتخيل موقفا ترغب فيه أن تقتل شخصا آخر .

وكان لدينا بعض الطلبة الذين قالوا انه لا يمكنهم إطلاقا أن يقتلوا شخصا ما ، ولكننا تمكنا بعد دقائق معدودات من الاستجواب ، أن نخلق ظرفا تخيليا ينتهى بأن يقول الطالب على مضض : « حسنا ، نعم سأقتله » . وكما هو الحال مع كل العواطف ، فإن غريزة القتل موجودة فى كل منا ؛ وكل ما علينا أن نفعله هو أن نبحث عنها .

ولتذكر أن فائدة خصائص الشخصية فى توليد العاطفة هى أن تساعد أساسا فى إطلاق الحرية لألتك . وإنه لمن سوء الحظ أن يكون عليك أن تستخدمها كمكاز طوال سنوات ممارستك للتمثيل .

صور الأشياء الحية • الأشياء الفاقدة للحياة

تروى احدى النكات الشائعة عما يدور داخل فصول دراسة التمثيل شيئا مماثلا لما يلى : « لقد طلب منى المدرس اليوم أن أصبح شجرة صفصاف ، بينما لا تطلب مكاتب توزيع الأدوار الكثير من شجر الصفصاف هذه الأيام » .

وهذا صحيح ، واذا كنت شجرة صفصاف حسنة الهيئة ، وهذا هو كل ما حصلت عليه من وراء هذا التمرين ، فلن تضمن لنفسك مستقبلا زاهرا • ومن حق هذا التمرين - من حقه كأداة قيمة الى حد بعيد - أن امضى معكم عدة دقائق فى الحديث عنه •

هناك عدة أغراض وراء استخدام ما نسميه بصفة عامة **صور** (وان كان هذا الاصطلاح ليس دقيقا هنا) ، ولكل غرض منها دور هام • وأول كل شيء ، أنها تثير الخيلة وتنبهها • وثانيا ، وكما سأشرح بعد قليل ، هى أسرع أداة يمكنك أن تعثر عليها - وأقواها أثرا - عندما تحتاج أن تجرى تغييرات جوهرية فى أدائك فى خلال فترة زمنية محدودة • وما نبحت عنه عندما نستخدم « صورة » هو **جوهر** هذه الصورة • لقد سمعنا على سبيل المثال ، من يقول : « انه دب » أو « انها بقرة » أو « انه فار » • ومن الواضح أن لا أحد يقصد أن الشخص المشار اليه هو فعلا وحرفيا أحد هذه الأشياء • انما **المقصود** أن هذا الشخص له نفس صفات الحيوان المشار اليه •

وكما أن الأشياء الحية لها صفاتها ، كذلك الأشياء الفاقدة للحياة لها صفات أيضا • ان **التاج** يوحى بأفكار معينة فى ذهن الشخص الذى استمع الى تلك الكلمة • كما انه يفرض ايقاعا خاصا به ، يختلف تماما عن الايقاع الذى تفرضه **الآلة الكاتبة** أو **الكهرباء** •

وينطبق نفس الشيء على ايقاع الحيوانات • ومن المؤكد أن ايقاع **قطعة** يختلف تماما عن الايقاع الذى تفرضه كلمة **فار** •

كما توحى الأشياء والحيوانات أيضا ببعض المواقف العاطفية والحسية • ان القدرة على الطيران أو الثبات تختلف تماما من الناحية

ال عاطفية عند البقرة عنها عند الأرنب • انهما يتحركان بطريقة مختلفة ، ويفكران بسرعات مختلفة ، ويستجيبان لآى دافع بسرعة مختلفة أيضا ، كما يختلفان فى احساسهما بالأشياء ، ويعيش كل منهما حياة عاطفية مختلفة تماما عن الآخر •

ماذا يحدث اذا عندما يختار الممثل صورة ؟ انه يبحث عما أسميه أنا الروح أو الجوهر : الإيقاع والحرية العاطفية ، والقدرة الفكرية ، والمواقف الجسدية والحسية • ويلزم للممثل أن يمتص هذا الجوهر داخل نظامه • وبحيث لا يصبح الممثل أرنباً بل شخصا مثل الأرنب ، ولا يصبح دبا بل شخصا مثل الدب ، ولا يصبح تاجا بل شخصا ملكيا • ونتيجة هذا الامتصاص الكامل للجوهر أن يتغير إيقاع الممثل وأن تتغير مواقفه الجسدية وأن يتغير زمن وأسلوب آلية استجابته للدوافع ، وأن يتغير الناتج العاطفى • أى أن كل شيء فى الممثل ، فى واقع الأمر ، سوف يتأثر عندما يختار صورة ما •

أما اذا أردت أن تحدث كل من هذه التغيرات على انفراد ، فإن المهمة تصبح رهيبة ، وربما وقف كل تغيير منها عقبة فى طريق التركيز المطلوب لتنفيذ كل تغيير آخر • ولكن اذا استخدمنا مفهوما بسيطا ... هو الصورة ... فإن الآلة كلها يمكنها أن تتأثر فى وقت واحد دون الحاجة لأن ترمق نفسك بمئات التفاصيل • انك تتنفس دون أى تفكير ، أما اذا حاولت أن تجعل آلية التنفس تحدث عن طريق الوعى فقد ينتهى بك الأمر الى أن تفقد القدرة على التنفس على الإطلاق •

ان الصورة وسيلة غير عادية • ولكنها مجرد وسيلة ، انها وسيلة من عدة وسائل • ويلزم أن يتم استخدامها بحيث لا يقول أحد المتفرجين : « أوه ! انظر إليه ، انه آلة كتابة ! » •

ولتذكر أيضا أن الأشياء والحيوانات تعنى دلالات مختلفة بالنسبة للأشخاص المختلفين • فلا يوجد معنى مطلق فيما يختص بكلمة أوفى مثلا ، ومن الممكن أن أختلف أنا معك فى أفكارنا الجذرية حول جوهر الأرنب • وبناء على هذا ، من المهم أن تذكر أن الصورة وسيلة شخصية من أعلى درجة • قد يقول المخرج أن هذا الشخص ثور ، وتستخدم أنت الثور كصورة وتجيء النتيجة على غير ما يقصد المخرج • كان الواجب أن تطلب بعض التحديد من المخرج ثم تبحث عن الصورة التى تؤدى الى النتيجة الضرورية • ان الأمر لا يهم أحدا سواك فيما يختص بالصورة التى تختارها • واذا استخدمتها بطريقة صحيحة فلن يعرف أحد فى العالم كله ما الذى استخدمته • عليك أن تملأ صندوقا بهذه الصور حتى تكون متاحة فى خدمتك فى حالة الطوارئ •

ولنتصور انك حضرت الى الاستديو بعد أن استوفيت التدريبات اللازمة فى ذهنك ، وبعد أن توفرت لديك فكرة محددة عن خطتك لمباشرة

عمل اليوم • وترى نفسك في الدور متحمسا مرحا مستعدا للضحك ومتوثبا للحركة • وخطوات تفكيرك سريعة ، لأنك سريع التفكير • ولقد اخترت أن تتخذ لنفسك وضعا جسديا منحنيا الى الأمام قليلا ، وكأنك ملاك ، خفيفا على قدميك ، سريعا في استجاباتك كالبرق • وتؤدي البروفة مرة ، ويستدعيك المخرج ليقول لك منفردا : « ما تفعله يثير الاهتمام الى أقصى حد ، وهو عمل جيد تماما في حد ذاته » • وتتوقع منه أن ينتقل بعد ذلك الى ما يعترض عليه : « ولكنه لا يوفر الاحساس الذي احتاجه لهذا الدور ، وخاصة في هذا المشهد • انك تتحرك بأسرع مما يلزم ، انك تلتقط الإشارة بأسرع مما يلزم ، انك تنحني الى الأمام قليلا وأنت بهذا تفقد قوتك • انك تستجيب قبل أن تحصل على الوقت الكافي لكي تتعامل مع ما يصادفك » • ويستمر المخرج في كلامه •

وإذا حاولت أن تعالج كل بند من هذه البنود على انفراد ، فسوف تستهلك نفسك قبل أن يستدعيك المخرج لاجراء البروفة التالية بعد دقيقتين • ولا تنس أنك قد أمضيت طوال الليلة السابقة لكي تعد ما تقدمه في البروفة • فماذا تفعل الآن ؟

انك تستخدم صورة ما : أنت في حاجة الى أن (١) تبطل من ايقاعك (٢) تتجنب أن تلتقط اشاراتك بسرعة (٣) تقف مفرد القامة (٤) تكون أقوى • فماذا لو أخذنا التاج كصورة ؟ ان جوهره هو (١) ايقاع بطيء ، (٢) فكر مدروس متأن ، يبطئ من الاستجابة للإشارات ، (٣) معتدل عموديا وله جلالته وفخامته ، مما يستبعد شكل الظهر المنحني ، (٤) احساس بالقوة ، ملتصق بفكرة النفوذ والسيطرة • وإذا كان التاج يعنى كل هذه الأشياء بالنسبة لك ، كما يعنيه بالنسبة لى ، فان استيعاب هذه الفكرة والسماح لها بأن تؤثر على ألتك سوف يحقق كل احتياجاتك بسرعة وبدون المزيد من العناء •

وكلما تحدثت عن استخدام الصور بطريقة صحيحة ، أتذكر مثالا أصبح الآن أحد نجوم السينما الكبار ، ولكننى لن أذكر اسمه حتى يمكننى أن أرى هذه القصة عنه • كنا ننفذ حلقة من مسلسل تليفزيونى حى ، وكان هذا الممثل يقوم فيها بدور مزدوج • واتصل الممثل بمؤلف المسلسل ، الذى كان صديقا حميما لى ، ومن النوع الذى يميل الى التهريج والمزاح ، وكان ذلك قبل بدء التمثيل على الهواء بيومين • وقال له الممثل ، والقلق واضح على وجهه : « اننى لا أعرف من أنا • من أنا ؟ » • واندعش المؤلف لهذا السؤال الذى يثار قبل تأدية الدور بيومين ، وأجاب هازحا : « أنت قطعة من اللفت » • وأوما الممثل بوجهه فى جدية وسار مبتعدا ببطء ، وهو يستوعب هذه القطعة الممتازة من التصور •

وعندما كنا ننفذ الحلقة على الهواء ، كان المؤلف يتابع العمل من كابينة الصوت التي كانت تجاور كابينة التحكم (الكونترول) التي كنت أجلس فيها . وألقى الممثل الجمل الخاصة به عندما جان وقتها خلال تلك الساعة . ولم يتمكن المؤلف من مقاومة أن يندفع خارجا من كابينة الصوت ليقترح كابينة التحكم ، ويميل على ليهمس قائلا : « انظر ! لقد أخبرته أنني كتبت الدور لقطعة من اللفت ، ولكنه يؤديه وكأنه قطعة من الفجل . لا عجب اذا انه لا يمكنه أن يتذكر جمل الحوار ! » .

التدريب الأحمق - غير التقليدي

لقد سبق لى أن ذكرت فى مكان ما خلال هذا الكتاب ، انه يمكننا أن نسامح الممثل الردىء الذى يبذل أقصى ما فى طاقته ، ولكن لا يمكننا أن نسامح الممثل الممل المتبلد الحس . وأحد الأشياء التى تجعل الممثل مثيرا للاهتمام هى قدرته على أن يقدم ما هو غير متوقع . ان الممثل المثير للاهتمام يستجيب للحافز أو للمؤثر بطريقة مفاجئة ، ولكنها صادقة فى الوقت نفسه . انه يفعل الأشياء بطريقة غير تقليدية .

مازلت أذكر ممثلا كان يؤدي دورا فى أحد أفلام رعاة البقر منذ عدة سنوات ، وكل ما بقى فى ذاكرتى من أدائه هو المشهد الذى رفع فيه الفنجان بأن أمسكه من حافته العليا وأسفله ، بدلا من مقبضه ، وشرب ما فيه من قهوة ساخنة بهذه الطريقة . لا شيء يثير الإعجاب فى ذلك ، ولكن بدأ فى تلك اللحظة نوع من الحياة مثير للاهتمام يدب فى هذا المشهد . (لقد أصبح لهذا الممثل سلسلة من برامج التلفزيون الخاصة به فيما بعد) .

اننا جميعا نميل الى أن نفعل الأشياء بالطريقة المأمونة ، الطريقة التقليدية . ولكي نثير الخيال ونمنح الممثلين فى فصولنا فرصة لكى يأتلفوا مع ما هو غير تقليدى ، فاننا نختار مشهد سبق تأديته كتدريب عادى فى الفصل ، وندع الممثلين يؤدونه مرة أخرى ، مع تنفيذ كل شيء بطريقة أبعد ما يمكن عن الطرق التقليدية ، حتى ولو أدى هذا الى انعكاس سياق المشهد . انهم لا يجلسون على المقاعد ، بل يجلسون على الأرض ، أو يجلسون على ظهور المقاعد واضعين أقدامهم عليها ، أو يرقصون على الأرض ويضمون أقدامهم على المقاعد . انهم يشعلون السجائر بأى طريقة غير الطريقة العادية . ويتعاملون مع مكملات المنظر بأى طريقة غير الطريقة العادية ، كما نشجعهم على استخدام المكملات التى لم تكن جزءا من المنظر من قبل ، الا أن وجودها الآن مفاجيء وغير تقليدى . ونتيجة هذا أننا نرى مشهدا كله هراء وحمق ، ولكننا أيضا نرى الممثلين وقد تحرروا من التقليدية ، نراهم وقد استخدموا خيالهم لكى ينفسوا عن أنفسهم

ويضيفوا الى أدائهم ما يشاءون من اثاره للاهتمام ومن خصوصيات ،
ونكتشف من آن لآخر أن شيئاً ما مما اضيف لم يصبح فقط مثيراً للاهتمام
وغير تقليدي ، بل هو أيضاً صالحاً للاستخدام في التنفيذ النهائي
للمشهد .

دعني أقدم مثالا . في أحد مشاهد مسرحية مانهوف « البومة
والقطة » ، اختارت الممثلة أن تحضر معها غطاء للعينين أثناء التدريب
الأحمق . وعندما وصلت الى الحد الذي تقول فيه بغضب « مساء الخير ! »
للرجل الذي يشاركها المشهد ، جذبت ذلك الغطاء ليحجب عينيها تلميحاً
منها بانتهاء الكلام . (انها طريقة رائعة حقاً للتعبير عن « انني لا أريد
أن أتحدث اليك ! ») .

وفوجيء الممثل ، اذ لم تعد لديه أى طريقة للتواصل مع الممثلة ،
مادام لا يمكنه أن يصل الى عينيها . فتوقف لحظة ثم تقدم منها ورفع
غطاء عينيها وألقى جملته التالية . واستجابت بمنتهى الضيق ، وألقت
اليه جملتها التالية ، ثم غطت عينيها ثانية . لقد أضاف هذا التصرف
وقعا جديدا راعيا لهذا المشهد ، لم يكن في مقدور أحد أن يكتشفه لولا
ممارسة هذا النوع من التدريب .

وأهم أثر لهذا التدريب أن الممثل قد خرج عن روتينه العادي واتجه
الى حسن التصرف والابتكار . ويؤدي القدر الكافي من التدريب بهذه
الطريقة الى أن تصبح اثاره للاهتمام والتخيل وعدم التقليدية طبيعة ثانية
في الممثل . ويا لها من متعة عندما تساعد هذا النوع من الممثل .

الكوميديا والتراجيديا من وجهة نظر الممثل

يكاد أن يكون من البديهي أن الشخص الذي يجيد أداء الأدوار الكوميدي لا يمكنه أن يجيد أداء الأدوار التراجيدية (المأساوية) ، والعكس صحيح . وتسرى هذه القاعدة عامة ، الا في حالات استثنائية محدودة .

لقد حاول عدد من الأشخاص الذين أعرفهم أن يدركوا الفارق بين الكوميديا والتراجيديا . اننى أدرك أن هناك فرقا ، وأود أن أذكر هنا بعض الأشياء الواضحة لى .

وأول هذه الأشياء وأهمها ، انه لكى يؤدي شخص ما دورا كوميديا يجب أن يكون هو من ذلك النوع من الأشخاص الذين يفكرون بروح الدعابة والمرح . وإذا كان من المتيسر لك أن ترى الجانب المرح أو الساخر من أى موضوع يبدو جادا لسواك ، يكون من السهل عليك أن تؤدي الكوميديا . أما كيف تتعلم أن ترى الجانب المرح من الأمور ، فهذا ما لا يمكننى أن أقوله . ولو كنت أقدر على هذا لكونت ثروة هائلة من وراء ذلك .

وبالرغم من أن الكوميديا يجب أن تعتمد على الواقع ، الا أن نتائج الحدث فى الكوميديا لا تبدو واقعية مثلما تبدو نتائج حدث مماثل فى التراجيديا . فمثلا انتحار هيدا جابلر حدث تراجيدى ، ولا توجد لحظة من اللحظات التى تسبق هذا الحدث نفسه ، ولا أثناء اللحظة التى تقرر فيها هيدا أن تنهى حياتها ، نحس فيها بأى حس مضحك . ان نتائج هذا الحدث واقعية وبلا شك ، كما أن المشاكل التى أدت بها الى هذا التصرف واقعية وهامة بلا شك أيضا . بينما نجد من جهة أخرى ، فى أكثر المشاهد اثارة للضحك ، فى الفصل الثالث من مسرحية مانهوف « البومة والقطعة » أن الناس الذين يتحدثون عن الانتحار لا يعتبرونه أمرا جوهريا أو شاملا . انهم يتصرفون كما لو كانوا يناقشون أمرا تافها مثل هل فى امكان الفتاة أن تصحب الرجل فى رحلته الى سان دييجو أم لا . ان تقييم الشخصيات لحدث الانتحار لا يتضمن أى احساس بالخطر والشمولية مما يجب أن يتضمنه الحدث الواقعى .

ويعتبر الانتحار هنا كاقصى مثال • وينطبق نفس الاحساس بنقص الحقيقة المطلقة بشكل أو بآخر على أغلب لحظات النتائج الواقعية في الكوميديا • فالمت لا يبدو وكأنه أمر نهائي ، كما لا يبدو الانفلاس وكأنه كارثة شاملة ، ولا يبدو الانفصال والطلاق على أنهما مستمران ومفجعان • وقد يبدو هذا تبسيطا مبالغاً فيه إذا نظرنا الى الكوميديا بهذه النظرة ، ولكنني لا أعتقد ذلك • لقد وجدت في الفصل الدراسي أنني عندما أقدم لأحد الممثلين تعديلاً أو تكييفاً معيناً يقل قليلاً عن الوضع الجاد ، فإن المشهد الكوميدي يصبح أكثر اضحاً كما لو تم أدائه بنفس التعديل إذا كان المشهد تراجيدياً •

ومن الحيوى أن يكون منسوب الطاقة في الكوميديا أعلى منه في التراجيديا • يلزم أن تكون الطاقة الصوتية عالية ، ويجب أن تكون الطاقة الجسدية عالية ، ويجب أن تكون الطاقة المحركة للمشهد عالية •

وكلمة « الخطو » تعبر مألوف لكل من له علاقة بالكوميديا • إن التوقف للتفكير يجب ألا يستغرق إلا جزءاً صغيراً من الوقت الذي يستغرقه في التراجيديا • والاستجابة للحافز أو المؤثر يجب أن تحدث بعد جزء من الوقت الذي يلزمها في حالة التراجيديا • إلا أنه من الخطر أن تلتقط اشارات بدء حوارك دون تفكير أو أن تستغرق فترة طويلة من التفكير بين كل جملة وأخرى ، سواء في الكوميديا أو في التراجيديا ، كما يتطلب الأمر أن تستجيب للمؤثر عندما يحدث • إن القاعدة العامة في الكوميديا أن تمر خلال النص من المؤثر الى الاستجابة في وقت يقل عن مثيله في التراجيديا •

لقد تحدثت حتى الآن عن ثلاثة فوارق رئيسية بين الكوميديا والتراجيديا :

- ١ - يجب أن تكون الطاقة أعلى في الكوميديا •
- ٢ - يجب ألا تتخذ نتائج أى موقف جاد في الكوميديا نفس واقعية وحسم مثيله في التراجيديا •
- ٣ - يجب أن يستغرق الانتقال أو التوقف للتفكير في الكوميديا جزءاً من الوقت الذي يستغرقه في التراجيديا •

وهناك فرق آخر ينحصر في نضج الاستجابات • فغالبا ما تعتمد الكوميديا على حقيقة أن الناس يتجاوبون مع بعض المؤثرات بمنسوب « أقل من ناضج » ، لأنهم لو تجاوبوا بنضج كما تفهم أنت وأنا ، لأصبح المشهد تراجيدياً أكثر منه كوميدياً •

والتمثال الكامل لهذا بالنسبة الى التجسسيد ، هو اللحظة في « مولودة بالأمس » التي تتحدى فيها الشقراء البلهاء بيلى دون ذلك الشرى

الناجح جدا متعدد الملائين غير المهذب الذى يتعامل فى الخردة ، على أن يحدد تعريف كلمة « شبه جزيرة » • انه يقف منتصباً بدون تفكير لاصفاً قدميه ببعضهما وكأنه تلميذ فى مدرسة • ليتلو أمامها التعريف كما تعلمه فى المدرسة الابتدائية • هذه الاستجابة مضحكة ، أما لو كان قد أجابها بطريقة العادية الناضجة فإن الأمر يصبح مجرد تعريف •

وتنحصر الكوميديا فى مشهد الانتحار فى « البومة والقطعة » فى كل من المظهر غير الواقعى للنتائج وفى الدرجة اللائقة تماماً من الاستجابات « أقل من الناضجة » •

وفى مشهد مرج من « عشاق وغرباء آخرون » التى ألفها جوزيف بولونيا. ورنى تايلور ، تصعد امرأة الى الفراش مع زوجها متوقعة أن تلى ذلك ممارسة جنسية • الا انه لا يستجيب لعطرها ولا لقيصها الشفاف ولا ليديها اللتين تحومان فوق جسمه • ويقول لها « اننى مدين لك بكرة » فترد عليه « انك مدين لى بثلاث مرات من قبل » • ان الاستجابة هنا صبيانية ، ولهذا فهى مضحكة جدا •

وبعض الأحاسيس لها من الواقعية ما يجعل من المستحيل أن تثير الضحك • ان الغضب والكراهية اذا ما تم التعبير عنهما بالكامل وبصدق ، لا يثيران الضحك • واذا ما دعت الضرورة لمثل هذه الأحاسيس فى الكوميديا ، فمن الواجب أن نفكر بطريقة مختلفة ، ونستخدم مشاعر أخرى بديلة مثل الضيق والاحباط •

وهناك أمر آخر هام جدا علينا أن نتذكره فى حالة الكوميديا ، وهو أن الاستجابة للمؤثر يجب أن تكون دائما أقوى منها فى حالة الدراما • أى أن المؤثر ذا النتائج الصغيرة فى الكوميديا يجب أن يولد استجابة قوية جدا ، وأن المؤثرات العاطفية الكبيرة يجب أن تولد استجابات أقوى من الحياة • يجب أن تكون هذه الاستجابات صادقة وجوهرية ، ولكنها لن تكون بطبيعة الحال مثل الاستجابات التى تصدر عنك وعننى فى لحظائنا العاقلة •

وفى المشهد الذى سبق أن أشرت اليه من « عشاق وغرباء آخرون » ، نجد أن المرأة تستجيب لنقص حماس زوجها لممارسة الجنس فى تلك اللحظة بقدر كبير من الضيق • ولأنها متضايقة أكثر منها غاضبة حقيقة ، يبدو المشهد على أساس مضحك • أما فى مواقف الحياة الفعلية أو فى مواقف التراجيدى فقد تحسن المرأة المرفوضة بانها مطعونة فى أنوثتها وتستجيب بطريقة عاطفية عنيفة ، قد تنصف باى شئ الا أن تكون مضحكة • أو قد تتقبل حقيقة أن زوجها لا يرغب فى ممارسة الجنس هذه الليلة ، وهناك ليالى أخرى ستأتى بعدها ، وليس هناك مشكلة اذا انه رد الفعل المبالغ فيه بالنسبة للرفض واختيار الاستجابة « أقل من الناضجة » هو الذى ساعد على خلق هذه اللحظة المضحكة وسيطر على

هذا المشهد جميعه .

هناك عناصر فى الكتابة تثير الضحك بطبيعة الحال ، مثل أى استجابة غير متوقعة ، أو أى شخصية غريبة الأطوار ، أو أى مرح كاريكاتيرى (المرح الجسدى مثل الانزلاق على قشرة الموز أو القاء فطيرة الكريمة على الوجه) ، ولكننا هنا لا نتمرض الا لتوجيه الممثل وضبطه بحيث يثرى المادة الكوميديية .

وهناك صفة معينة تقف فى طريق قدرتنا على أداء الأدوار الكوميديية ، وهى الاتجاه الى أن نعامل أنفسنا بجدية أكثر من اللازم . يجب أن ننظر الى عملنا بجدية ، ويجب أن ندرك قيمنا وتقديرنا بجدية ، ولكن لدى شك خفى فى أننا لو عاملنا أنفسنا بجدية أقل مما نفعل ، فسوف نصبح مبشرين أفضل ، سواء فى التراجيديا أو الكوميديا ، ولا شك عندى فى أننا سنكون أشخاصا أفضل وأكثر سعادة .

والكوميديا بلا شك أكثر صعوبة فى أدائها من التراجيديا . وفى الكوميديا لا تسمح لك الظروف الا بقدر قليل جدا من الخطأ . قد تبتعد قليلا عن الصواب فى لحظة تراجيديية ، أما الجملة المثيرة للضحك فان أقل اعتماد عن الصواب فيها لا يجعلها مثيرة للضحك على الإطلاق .

وهناك قصة عن ادمووند جوين توضح هذه النقطة . فعندما كان جوين راقدًا فى انتظار الموت زاره مخرج عمل معه عدة مرات وكان من المعجبين به كممثل . وتحدثا سويا لفترة الى أن حان موعد مغادرة المخرج للمكان ، فقال : « يلزم أن أتركك . ولكن قبل أن أفعل هذا هناك شئ أود أن أسألك عنه . انه سؤال صعب وأتمنى الا يسبب لك أى اساءة ، ولكننى أريد أن أسأله » .

وسأله جوين : « ما هو ؟ »

« هل هو صعب ؟ »

« ما هو الصعب ؟ »

« الموت » .

وفكر جوين برهة ، ثم قال : « نعم . ولكنه ليس بأصعب من أداء الكوميديا » .

القراءة الباردة وتجربة الأداء

ان تجربة الأداء شر لابد منه . والا فكيف يمكن للمنتج والمخرج وموزع الأدوار أن يقرروا من هو الأصلح لكل دور معين ؟ وأنت تميل الى الاعتقاد ، بعد أن أديت دورا أو دورين سواء كانا صغيرين أو كبيرين ، أنهم أصبحوا يدركون مواهبك الممتازة مثلما تدركها أنت . للأسف ! أنهم غالبا لا يدركون هذا . إنهم يريدون أن يلتقوا بك ، ويتحدثوا اليك بضعة دقائق لكي يتلمسوا ميزاتك الأساسية ، ويجعلوك تستكمل تجربة الأداء audition بأن تقدم لهم قراءة باردة .

والقراءة الباردة cold reading هي في الواقع تسمية خاطئة ، فهي توحي بأنهم سوف يطلبون منك أن تقرأ دورا دون أن يمنحوك الفرصة لدراسة المادة أولا . ان هذا لا يحدث في أغلب الأحوال .

عليك أن تتذكر شيئا هاما وأنت متجه الى تجربة أداء دور معين عندما يطلبون منك أن تقدم قراءة باردة ، وهو أن تنظر الى الشخص الذي ستقرأ معه كلما أمكن ذلك . امسك السيناريو في الوضع الذي يجعل وجهك واضحا وبحيث لا تحتاج عينيك الا لتقطع أقل مسافة ممكنة لكي تنتقل من وجه الشخص الآخر الى صفحة السيناريو . وانظر الى الشخص الآخر أطول مدة ممكنة وأنت تصفي ، وتعد توقيتك بحيث تكفيك نظرة واحدة الى الصفحة لكي تعرف جملتك التالية ، التي يمكنك أن تلقيها وقتئذ دون أى تردد أو مقاطعة . ويمكنك بهذه الطريقة أن تحافظ على احساسك بسرعة الخطو pace واحساسك بالتوقيت الصحيح للمشهد ، حتى في ظروف القراءة الباردة . انظر واصنع الى المؤثرات بأقصى ما يمكنك من تركيز .

ومن المهم أيضا أن تبحث عن وضع لجسمك ليعبر عن الاندماج الجسدي . واذا قرأت مشهدا عاطفيا الى حد كبير وساقاك متقاطعتان فان جسمك سوف يتناقض مع ما يدور في المشهد . ومهما أجدت قراءة السطور فانك سوف تنقل احساسا بالمشاركة الجزئية فقط . ويلزمك أنساء القراءة الباردة أن توحى بالحركات الجسدية

الضرورية ، كان تضرب شخصا • (لا تضربه ، ولكن حرك يديك حركة جزئية لكي توضح أنك تعرف أن هذا يجب أن يحدث) • قد تنهض أو تجلس أو تتحرك خطوة أو خطوتين تجاه أو بعيدا عن الشخص الذى تقوم بالقراءة معه •

استخدم التجسيد ، ما لم تنص التعليمات على غير ذلك ، حتى يعرف المخرج والمنتج أنك تفهم كل أبعاد المشهد • وإذا كان شريكك فى القراءة لا يقدم لك شيئا ، تصرف أنت وكأنه قد قام بكل ما هو مطلوب منه • فإذا كان من المفروض مثلا أن تنال ضربة ، حرك رأسك وكأنك قد تلقيتها •

كون لنفسك فكرة واضحة عن احتياجاتك فى المشهد • وإذا لم تكن متأكدا من هذه الاحتياجات ، فاختر شيئا محددا من بين الاحتمالات التى تراها • لا يمكنك أن تجيد القراءة إذا لم تكن متأكدا من أى جزء من المشهد ، قم بالاختيار ، وتمسك به بكل ما تملك من عزيمة •

ابدأ العمل من نفسك • لا تحاول أن تخمن ما الذى يريده الناس الذين أعدوا تجربة الأداء • وأفضل ما يمكنك أن تقدمه لهم هو نفسك • وإذا لم يكن هذا سليما فى هذه المرة فانهم سيعرفون على الأقل ماذا ستقدم للور ، وستكون أنت قد قدمت أفضل ما عندك •

وارتد الملابس المناسبة • وإذا كنت ذاهبا للقراءة أو لاجراء مقابلة خاصة بأحد أقلام رعاة البقر ، فلا تظهر مرتديا جاكيت سهرة طويلة أو جاكيت رياضية زاهية يبرز من تحتها بلوفر يغطى الرقبة جميعها • وإذا كنت ذاهبا لتجربة أداء للدور فائز لرئيس أحد البنوك فان ارتداء بنطلون من الجينز وقميص رياضى يعتبر تصرفا خاطئا • ارتد ما يناسب الدور لأنك تريد أن تدرك المجموعة المختصة بتوزيع الأدوار أنك تصلح للدور شكلا ، بحيث يوجهوا اهتمامهم لأدائك وكفاءتك الشخصية •

لا تذهب الى تجربة أداء وأنت تقول : « إذا لم يكن فى إمكانهم أن يحكموا على موهبتي أيا كان ما أردتدي ، فليذهبوا الى الجحيم ! » • هذا تصرف خاطئ منك • فأنت الذى تبحث عن عمل • ومهمة اختيار الناس المناسبين للأدوار المناسبة مهمة صعبة • انى أعتقد حقيقة أن الممثلين الذين يستأون من تجربة قراءة الدور ، أو الذين يرفضون تأدية هذا الجانب قبل أن يصبحوا نجوما معروفين أو ممثلين أساسيين ، انما يفعلون هذا من باب الخوف فقط لا غير •

وقد تقول : « اننى موهوب تماما ، ولكننى ردىء فى قراءة الدور » • لن يقبل أحد هذه الجملة • ولا تتوقع أن يكون الرد : « حسنا ، فى هذه الحالة سوف أسند اليك الدور الرئيسى فى فيلمى القادم » • ونصيحتى اليك أن تبذل كل جهدك لكي تجيد القراءة • فقد يتوقف مستقبلك المهنى على هذا الجانب تماما • التحق بدورة عن القراءة السريعة • أو على الأقل

اقرأ أى شيء بصوت عال لمدة لا تقل عن ١٥ دقيقة يوميا ، وارفع عينيك
عن متابعة الصفحة بقدر ما يمكنك ، دون أن يتعارض هذا مع تدفق القراءة .

وعليك عندما تذهب الى تجربة قراءة ، أن تترك كل مشاكلك
الشخصية فى الخارج ، وكذا كل ما يسبب لك أى عدم رضا . فلا أحد
يريد أن يجد نفسه مضطرا لكي يشاطرك أحزانك ، وهذا هو ما يحدث
عندما تبدو عليك مسحة من الحزن والانفعال عندما تكون مع الآخرين .
وأيا كان الدور الذى تريد الحصول عليه ، كن مستعدا مرفوع الرأس
بمجرد دخولك . اجعل الجميع يحسون أنهم يتمتعون لوجودك معهم .
دعهم يدركوا أنك سعيد فى حياتك وسعيد لأنك ممثل . دعهم يدركوا
أن المتفرجين سوف يتمتعون بمشاهدتك ، حتى ولو كنت ستؤدى دور
شخص مكتئب .

هل يوجد هناك أى تعارض فى هذه الجملة الأخيرة ؟ لا يوجد . إن دور
الشخص المكتئب لا يعنى أن يصاب من يشاهده بالكآبة ، مثلما أن دور
الشخص الذى يحس بالملل لا يعنى أن يحس من يشاهده بالملل . يجب
أن يشعر المتفرجون دائما بأن هناك أشعة شمس وراء هذه السحب .
تذكر دائما أن لكل مشهد بعض تغيرات وقوى محركة فى داخله .
وإذا لم تتمكن من أن تكتشفها ، اخترعها أنت .

وتلخيصا لما فات :

- ١ - انظر الى المثل الآخر بقدر ما يمكنك ، الا اذا كانت إحاسيسك فى
تلك اللحظة تتطلب أن تنظر بعيدا .
- ٢ - اصنع بكل تركيز وبكل حواسك .
- ٣ - ابحث عما تحتاج اليه فى هذا المشهد ، واتجه اليه .
- ٤ - ابحث عن القوى المحركة والصراع فى هذا المشهد
- ٥ - اهتم بقدر الامكان بكل الظروف المحيطة بالمشهد التى يمكن أن تؤثر
عليك .
- ٦ - ارتد ما يلائم الدور ، بقدر ما يمكنك .
- ٧ - ارفع رأسك وأنت تدخل مكان تجربة القراءة .
- ٨ - ابحث عن الجانب المرح فى هذا المشهد .
- ٩ - وضع الأجزاء الهامة ، أى الأجزاء التى تدفع بالمشهد الى الأمام .

العمل مع المخرج

يعمل الممثل مع عدد من المخرجين طوال حياته • وإذا كان له نشاط في التلفزيون فإنه يعمل مع عدد من المخرجين أكبر مما يمكن أن يعمل معه في أى وسيلة أخرى للتعبير •

وفي دراستنا مع المخرجين (عن طريق فصل من طلبية مختارين لكي يعملوا مع مخرج مختلف كل اسبوع) سرعان ما يتعلم الممثلون أن كل مخرج يختلف عن سواه • ولكل منهم طريقته في الحصول على ما يريد • وطريقته في تفسير نفس المشهد • ومن الحيوى جدا أن تتعلم أن تعمل وفق أى طريقة في الاخراج ، ولكي تفعل ذلك ، عليك أن تتعلم أن تصفى الى المخرج •

ويميل الممثلون الى أن يشبخوا للمخرج أنهم يسبقونه في كل الأوقات • فما أن يبدأ المخرج في تقديم جزء من توجيهاته حتى يرمي أغلب الممثلين برأسهم ويقولون « نعم ، نعم » قبل أن يفهموا حقيقة ما يريده المخرج • من الأفضل ، عندما يتحدث المخرج اليك ، أن تعطيه مائة من المائة من اهتمامك • لا يلزمك فقط أن تصفى بعناية حتى تسمع كل كلمة يقولها ، بل اصغ بكل ذكائك وبكل حواسك وبكل قدرتك المهنية حتى يمكنك أن تكشف عن المعنى الكامل لما يطلبه وللمنتائج التي يسعى اليها • وبكلمات أخرى ، قد يقول المخرج « تكلم أبطأ قليلا » ، بينما هو يعنى ان استجاباتك ليست صادقة ، أو أنها ليست دقيقة من حيث الايقاع ، أو أنك جعلت الشخصية أكثر ادراكا وتمييزا للأمور ، أو أنه يريد منك أن تحار وانك تتكلم • هناك عدد من الأشياء التي قد يعينها حقيقة • وقد تكون منطقيا إذا ما سألت : « ولماذا لا يقول ذلك ؟ » • حسنا ، قد لا يكون هو متأكدا ما هو الخطأ بالضبط ، ولكنه متأكد من وجود خطأ • وليس كل المخرجين يجيدون توجيه الممثل • قد تجد أحيانا أنك لا تتلقى أى مساعدة من مخرج ما ، أو أن تسمح منه جملة غريبة مثل : « ليس فى هذا المشهد ما يكفى من الماجنتا » (اننى لم اخترع هذا التعبير ، بل سمعته من أحد الممثلين) فلن يساعد أحدا أن يقول المخرج ان الرقص

المرتعش (جيرك) ليس واضحاً بالقدر الكافي بينما هو لا يعرف كيف يحصل على ما يريده ولا يعرف بالضبط ما الذي يريده . ولنتذكر دائماً أن وجهك العظيم هو الذى سيظهر على الشاشة فى النهاية ، حيث لا توجد أى كتابة على نفس الشريط تقدم للمتفرج أى تفسير عن لماذا لم يكن أدائك كما يجب أن يكون . لقد قلت هذا من قبل ، وسأقوله هنا مرة أخرى : يجب عليك أن تطور آلتك وحرفتك الى قمة من الاتقان بحيث يبدو أدائك جيداً مهما كانت المشاكل .

ولهذا ، عندما تصغى الى المخرج ، امنحه كل اهتمامك واصنع اليه بكل آذانك وبكل عواطفك وكل ذهنك وكل حواسك . ابحث عن كل ما يتضمنه ما يهدف اليه ، لا تجعله يوقفك ويطلب منك أن تعيد أدائك ثلاث أو أربع أو عشر مرات – وربما يئأس منك فى النهاية ويقول : لا تؤخر هذا الممثل مرة ثانية أبداً . ان المخرج لايهتم بوسامتك وأناقتك، انه لا يهتم الا بأدائك النهائى . لا تحاول أن تخمن مقدما نهايات الجمل التى يوجهها اليك ، بل دعه يتمها بنفسه قبل أن تومىء برأسك كأنك فهمت وتحاول فى الاتجاه الخاطىء .

وعندما يقول المخرج « حركة » (لبدء التمثيل) فلا تنتظر الإلهام ، ولا تقلق على التقنيات (الطرق الفنية) التى تعلمتها ، ولا تقلق بصفة خاصة على دلالات الألفاظ ، بل ابدأ التمثيل .

لا يهم الآن ان كان لا يمكنك أن تحدد كل نبضة وكل مظهر من مظاهر المشهد . وإذا كنت لا تعثر على صيغة المصدر لكل قصد فلا تتوقف الآن لكى تبحث عنه . الى الجحيم بكل هذا ، أذ النتائج اذا لزم الأمر ، المهم أن تبدأ العمل . وسوف تدهش كيف أن مجرد بدء العمل يفتح الأبواب المخلقة . اننا نقيّد أنفسنا بالتأمل الفكرى أثناء الأداء . . لا تفعل هذا . يحين وقت يلزم فيه أن تلقى بعيداً بكل الدروس ، وكل التعاريف، وكل التأمل الفكرى . . هذا الوقت هو عندما يقول المخرج « حركة » !

وكلمة زاد تفكيرك ، كلمة قل احساسك . وإذا كان تحضيرك سليماً . وإذا كان تدريبك على قدر ما من الصلاحية – وإذا توفرت لك بعض الموهبة – فإن أغلب ما سيحدث سيكون صحيحاً . ثق فى هذا .

هذا هو ما يتوقعه المخرج عندما يقول « حركة » – لا تعقل ولا أعذار . انه لا يريد الا أن تبدأ تأدية المشهد . فلتبدأ اذا .

والمخرج التليفزيونى هو أكثر المخرجين تعجلاً . ان وقته محدود ، سواء فى مرحلة الإعداد أو فى مرحلة التصوير الفعلى . ولا يتوفر له الا أقل وقت ممكن للعمل مع الممثلين ، وكذا أقل قدر ممكن من الصبر . ولابد أن أقول كلمة هنا فى صالح كل من يعمل فى هذا المجال . . ان قدرتهم على التحكم فى ألا ينفذ صبرهم لأمر مذهل حقاً .

ان المخرج يريد من مثليه أن يكونوا مستعدين تماماً . انه يطلب

من كل منهم أن يكون قد درس السيناريو والدور • ويطلب منه أن يفهم علاقة دوره بباقي الأدوار • انه يريد من الممثلين أن يقدموا اسهامهم ، لا أن يقتتلوا في سبيل الحصول على الدور • انه يريد أن يتمكن من أن يصغى لأفكارك ثم يقول نعم أو لا • وإذا قال لا فيجب أن ينتهى الأمر عند هذا الحد ، وإذا قال نعم فانه يريد أن يشعر انه يمكنك أن تنفذ أفكارك وأن تقدم ما وعدت بتقديمه •

كما يرحب المخرج بأن يعرف انه اذا قدم لك جانباً من توجيهاته فانك سوف تنفذها • انه يريد منك أن تعرف مهنتك بحيث ألا تبدأ قبل أن يقول « حركة » وألا تتوقف قبل أن يقول « قطع » • انه يريد أن يطمئن الى أنك تهتم بعملك وانك تحترم مهنتك وزملاءك من الممثلين • ان المخرج يريد أن يشعر انه اذا لم يقدم لك أى توجيه على الإطلاق ، فانك ستؤدى أداء جيداً • وإذا أمكنه أن يعتمد على هذا فانه سوف يؤجرك كثيراً • تذكر ، انه قد يعتمد على هذا ، فوقته محدود ، سواء كان يخرج فيلماً روائياً كبيراً ، أو فيلماً اعلانياً فى مدينة صغيرة • وإذا كان يخرج مسلسلاً تليفزيونياً فان طبيعة الأمور تلزمه بأن يوجه كل وقته الى النجوم ، أما الممثلون الضيوف فانه يخصص لهم قليلاً من الوقت أو لا وقت على الإطلاق ، وخاصة من لا يدخلون فى عداد النجوم الضيوف •

تذكر أيضاً أن المخرج قد أمضى ، قبل اليوم الأول للتصوير ، فترة زمنية قاسية فى اختيار مواقع التصوير ، وفى توزيع الأدوار ، وفى التحضير لإخراج كل مشهد عليه أن يصوره • انه يحصر اهتمامه فى الوقت المخصص لكل يوم لكمية العمل المطلوب تنفيذه ، وعليه أن يقرر أى المشاهد التى يجب أن يمنحها أكثر الوقت والعناية ، وأىها يترك لها أقل وقت • انه يحضر الى مكان التصوير مبكراً ، كما انه يعمل الى ساعة متأخرة من الليل لكى يعد عمل اليوم التالى • فإذا كان يتوقع منك المعجزات فهذا أمر مفهوم • وإذا كان لا يمنحك من وقته الا القليل فهذا مفهوم أيضاً ، وان كان أمراً مقلقاً لك • وهذا هو سبب أنه يريد أن يكون مطمئناً تماماً عندما يؤجرك ، أى انه قد استأجر ممثلاً يكون مستعداً دائماً ، ممثلاً يعرف مهنته ، ويتصرف كمحترف فى كل الأوقات ، ويمكنه — بمساعدة أو بدون مساعدة — أن يقدم أداء جيداً فيه ابداع يساعد على أن يبدو الفيلم جيداً •

كيف يمكنك أن تعمل مع مخرج يصيح ويصرخ فى وجهك ؟ سألتنى لأحدى تلميذاتى السابقات هذا السؤال عندما ذهبت لتعمل فى فيلم روائى كبير يخرج به أحد كبار مخرجى هوليوود وكان مشهوراً بصياحه وصراخه فى وجه مثليه مما يخرجهم أمام طاقم التنفيذ وباقي الممثلين • ونصيحتى لها كانت هى نصيحتى للجميع • • ليس لأى مخرج الحق

فى أن يهينك وأن يقلل من قدرك أمام الآخرين ، ولا على انفراد . هناك عدد من المخرجين الذين يعملون بهذه الطريقة . ولا شك عندى أن الدافع فى كل هذه الأحوال هو ساديتهم وتلذذهم بتعذيب الغير ، وبالتالي فلا يجب قبول هذا التصرف منهم .

وما قلته للمثلة هو : « دعيه يصرخ أول يوم أو يومين . وبعد أن تعمل يومين فى فيلمه ، يكون قد استثمرك الى حد كبير . فإذا ما صرخ فى وجهك أو أهانك اذهبي اليه فى هدوء تام وقولى له : « سيدى ، لا يمكننى أن أعمل وأنت تصيح وتصرخ فى وجهى . ان هذا يضايقنى ويجعلنى غير قادرة على العمل . وعلى هذا سأنتجه الى غرفة الملابس وسأبقى هناك حتى تكون مستعدا لاستئناف العمل على أساس هادىء عاقل فيه فرصة للابداع » . ثم استديرى وسيرى تجاه غرفة الملابس .

« دعى المخرج يهددك ، دعى الاستديو يهددك ، دعيهم يثيرون كل ما يمكنهم أن يثيروه . النقطة الهامة هى أنك لم تنقضى التعاقد الخاص بك ، بل هم الذين يقضوه وخرجوا عليه . وأنا متأكد من أن نقابتك أو اتحادك سوف تقف الى جانبك ، كما اننى متأكد من أن هذا المخرج سيعرك انه قد ارتكب خطأ فى حقك .

« واقترح الا تحولى تلك اللحظة الى مشادة علنية ، بل نفذها بهدوء وجانبيا ، حتى يمكنه أن يتراجع فيما بعد دون أن يحس بأى جرح أو اهانة . وأعدك بأن تكسبى هذه الجولة لأنه سوف يتكلف كثيرا اذا ما فكر أن يجعل مثلة أخرى تحل محلك ويعيد تصوير كل ما فات » .

القسم الرابع

آليات الفيلم وشريط الفيديو

أول يوم في مكان التصوير

المخرج مستعد الآن . وأنت موجود داخل قاعة التصوير السينمائي (البلاتوه) لأول مرة في حياتك ، مستعد لكي تبدأ العمل في أول دور سينمائي لك .

انه مكان غريب جدا بالنسبة لك . انك قلق . انك خائف . هناك أشياء كثيرة حولك غريبة وغير عادية ، وهناك أصوات لم تألفها وكلمات لم تعتد سماعها .

وتنظر الى أعلى . ويوجد أعلى الديكور همر علوى تثبت عليه الأنوار . ويتحرك الكهربائيون على المنز لكي يضبطوا الأنوار وفق تعليمات رئيسهم الغي يستجيب لرغبات مدير التصوير .

وفجأة يزعجك شيء يتحرك فوق رأسك - انه حامل الميكروفون . وتلاحظ ان آلة التصوير مثبتة على عربة عادية . وهناك شخص وراءها منبته لتصريكها ، ومعها المنصور والمختص بضبط التركيز البؤري ، اللذان يجلسان على العربة . وهناك من يقيس المسافة بين آلة التصوير ووجهك بشريط قياس ويدون ملحوظة بذلك .

ولقد تحدد لك المكان الغي ستبدأ منه . وتبدأ البروفة . ولقد أحاطوك علما بأنك ستتحرك الى مكان ثم الى هناك - وكل مرة تقف فيها حيث يطلب منك المخرج أن تقف ، يقوم شخص بتثبيت قطعة من شريط لاصق على الأرض بجوار قصيتك . وتناوبك آلة التصوير بنطه ، لان الرجال الذين يستخدمونها لا يعرفون غنى الآن الى أين تتجه أنت ، ولا الى أين يتجهون هم . ويراقب مدير التصوير ما يحدث ، ويطلب تعديل الالضاء ، ويتحدث المختص بحامل الميكروفون بهدوء الى شخص آخر لا يمكنك أن تراه .

« انك تعتزض اضاءتها الرئيسية ! » أنت . هذا هو ما تسمعه الآن . وتلاحظ أنك تسقط ظلا على وجه الممثلة القريبة منك ، تفقظ خطوة الى الزوا . وتختلس النظر ، فتلاحظ أن هناك كشافا يلمع نوره على

وتستمر البروفة . ويريد المصور منك أن تتحرك مرة أخرى أكثر
بطئا . ويريد المختص بحامل الميكروفون منك أن ترفع من صوتك قليلا .
وتنتهي من اللقطة ، ويقول شخص بصوت عال « العريق الثاني ! » ماذا ؟
ويتحرك باقي الممثلين الى خارج المنظر ، وتفهم انت انه يجب عليك أن تفعل
متنهم . ويلاحظ ان هناك فريما آخر من الممثلين يتحركون الى حيث كنتم
تقفون .

وبعد برهة ، يقول مساعد المخرج « الفريق الأول ! » ويتحرك
الممثلون الذين اشتركوا معك الى داخل المنظر ، فتفعل مثلهم . ويتحركون
جميعا الى اوضاع البدء لكل منكم .

وتقومون الان ببروفة أخرى . وتبدأ في التوتر قليلا ، انك تقترب
من تنفيذ اللقطة فعلا . وتنتهي من اجراء البروفة . ويقول المخرج « فلنصور
هذه المرة » . ويطلب مساعد المخرج الهدوء من الجميع . ويتحرك الممثلون
الآخرون الى اوضاع البدء الخاصة بذل منهم ، وتفعل مثلهم .

ويقول مساعد المخرج « دور » . وبعد لحظسة يقول شخص
ما « دائرة » . صوت جرس ما . ويقول شخص آخر : « السرعة مضبوطة » .
وتسمع « ١٤ أول مرة » . ويمسك شخص بلوحة تشبه السبورة الصغيرة
ويضعها امام وجهك ، ثم يصفق جزءا صغيرا مفصليا منها على الجزء
الاكبر ، الذي يحمل اسماء ورموزا . ويقول المخرج : « حركة » .

هذا هو المهم . وتبدأ اللقطة . وفي منتصفها يقول المخرج : « اقطع ! »
ثم يقول « مرة ثانية » . لماذا أوقفك ؟ انه لا يقول شيئا . وتعود الى وضعتك
الأول ، وتكرر الطقوس بعينها . وتؤدي اللقطة كاملة هذه المرة . ويقول
المخرج : « اقطع ! » ثم يقول « اطبعها » .

وينتقل المخرج الى داخل المنظر ، ومدير التصوير في عقيبهِ . ويوضح
المخرج ما يريد بعد ذلك ، وتشعر أنت أنك تعوق العمل الآن . وتتحرك
بهمس الى خارج المنظر قليلا . وبعد قليل ينادى شخص على اسمك . انها
لقطة قريبة لك . ويراجع الماكيبير الماكياج الخاص بك . تبدأ الطقوس مرة
أخرى وتكرر ، حتى يقول المخرج : « اقطع ! اطبعها ! » .

يتكرر حدوث هذا طوال اليوم . ويقول المخرج أخيرا « يكفى هذا » .
ويرتاح الجميع . ويسلمك مساعد المخرج أمر استدعائك لليوم التالي ،
ويبدأ طاقم التنفيذ في جمع المعدات لإعدادها مؤقتا .

لقد مر أول يوم لك في السينما ، انك الآن مثار قلق وسعيه ،
وتشغلك أسئلة عديدة عما دار حولك ، ولديك حب استطلاع لمعرفة معنى
الكلمات التي سمعتها لأول مرة تقال حولك .

وتتمنى أنت لو كنت سمعتها من قبل .
وما سبق أن وصلتته هنا هو ما حدث لي بالضبط في أول يوم وقفت
فيه داخل منظر سينمائي . استمر في القراءة . فإن يحدث هذا لك .

الاستديو السينمائي والبلاتوه

بالرغم من زيادة اقبال السينمائيين على استخدام المواقع الفعلية ،
فسيظل الاستديو السينمائي والبلاتوه قلب صناعة السينما .

ويتكون الاستديو السينمائي العادي من عدد من البلاتوهات وعدد كبير
من المباني الاضافية والأقسام التي ترتبط بصناعة الأفلام . فهناك صالات
العرض وحجرات المونتاج وقاعات تسجيل الصوت وقاعات تسجيل الموسيقى
ومخازن المنساطر ومخازن المكملات (الاكسسوار) وحجرات الماكياج
ومخازن الملابس وقاعات المؤثرات الخاصة وورش الحدادة والمكاتب وأقسام
الدعاية والحسابات ومكاتب المديرين ، وفي أغلب الحالات أيضا ، ادارة
للمطافى داخل حدود الاستديو .

وقاعة التصوير (البلاتوه) ، حيث يتم أغلب ما تؤديه من تمثيل ،
لا تزيد عن حجرة فسيحة جدا وسقفها عال ، بحيث تبدو كأنها مخزن كبير
أكثر منها مركز للنشاط الابداعي . وهي معزولة صوتيا - الى حد كبير -
أى لا تصلها أصوات الخارج ولا تردد فيها أصوات الداخل . ولا يوجد بها
أى شئ حتى يستعد شخص ما لاستخدامها لصناعة أحد الأفلام . وعندئذ
تزود بالأنوار . وتدخل اليها المناظر التي تم تركيبها في الورش ، فيتم
تجميعها داخل القاعة وتحصل على لمساتها الأخيرة . وتضاف اليها المكملات
(الاكسسوارات) وما اليها . كما تضاف اليها بعض مناسخ الماكياج
وما يلزمها من اضاءة ، وأحيانا مقطورات صغيرة تستخدم ككرف خلع
ملابس للممثلين الرئيسيين .

وغالبا ما تكون هذه القاعات لسوء الحظ باردة في الشتاء وحارة في
الصيف ، بالرغم من كل الجهود التي تبذل للتحكم في درجة الحرارة .
وليس لهذه القاعات سحر المسرح ، بل تحس فيها ببعض القوضى والارتباك
التي تحيط بصناعة السينما . ومع هذا قلها سحرها الخاص اذا كان
العمل جيدا ، وسرعان ما يختفي الارتباك والحيرة عندما يبدأ العمل الفعلي .
والفناء الخلفي (ذلك الجزء من الاستديو الذي يضم مجموعة من
المناظر الخارجية مثل شوارع مدن وعاء البقر وشوارع نيويورك والموانئ

النهرية) أصبح جزءا من الماضي فى هوليوود الحالية . لقد ارتفع سعر الاراضى المقامه عليها الاستديوهات ، بحيث لم يعد الحفاظ على المناظر الخارجية ، التى تم تشييدها عبر السنين لتسهيل انتاج الافلام المختلفة ، اقتصاديا من الناحية العملية . كانت شركة فوكس للقرن العشرين تملك فناء خلفيا رائعا ، ولكنه تحول الآن الى مدينة القرن (سنشرى سيتى) . كما باعت شركة مترو جولدين ماير كل شىء ماعدا مبنى الاستديو نفسه . بينما احتفظت شركة يونيفرس سال بفناء خلفى عامر بالمناظر ، ومازال لاستديوهات بيربانك (اخوان وارنر سابقا) فناء خلفى متاح للاستعمال . ويمكن للمنتجين الذين يعملون خارج ستديوهات بيربانك أن يستعينوا بالمزرعة الكبيرة القريبة التى توفر لهم عددا من المناظر الخارجية والمواقع ، الى جانب عدد من قاعات التصوير المعزولة صوتيا .

وانظمة الأمن دقيقة ومحكمة تماما فى كل الاستديوهات ، وبالتالي فالدخول اليها صعب بدون تصريح . واذا حضرت الى هوليوود ولم يكن قد سبق لك التواجد داخل أى ستديو سينمائى فافنى اقترح عليك أن تقوم باحدى الجولات التى ينظمها ستديو يونيفرسال . انه معد لزيارة الجمهور الى حد كبير . ولكنك اذا حصلت على مرشد مناسب وكانت جولتك فى يوم مناسب ، يمكنك أن تأخذ فكرة صحيحة عن قاعات التصوير والفناء الخلفى ، وعما يتعلق بصناعة الفيلم السينمائى . ولن تفهم كل شىء حقيقة الا اذا بدأت عملك كممثل ، وهو ما نأمل أن يحدث قريبا بطبيعة الحال .

بعض خصائص الفيلم

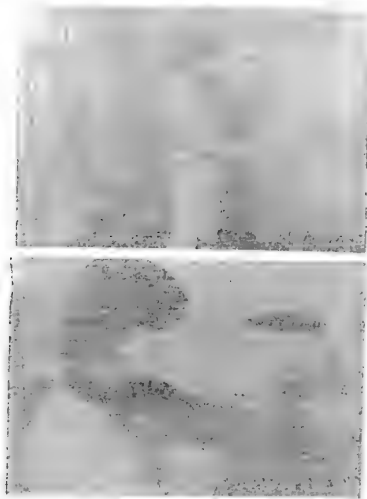
سبق أن ذكرت أن الفيلم يتطلب البساطة والبراعة في الأداء . إن التجسيد هنا لا يحتاج إلى أن يكون زائفاً كما في المسرح ، لأن المتفرجين هنا لا يعدون سوى بضعة أقدام ، متكررين في شكل آلة التصوير والميكروفون . وأدوات التمثيل التي تحدثنا عنها من قبل تنطبق على التمثيل أيما كان مكانه ، وتصلح في حالة الفيلم مادام الممثل يتذكر أن مسافة الاتصال يجب أن تدخل في الاعتبار . إلا أن هناك عناصر أخرى للفيلم تختص به ولا ارتباط لها بالمسرح .

يتم تسجيل التمثيل المصور سينمائياً على وسيلتين منفصلتين . إذ يتم تسجيل الصورة على فيلم ، كما هو الحال في الأفلام المنزلية أو في التصوير الثابت ، من حيث المبدأ . ويتم تسجيل الصوت على شريط مغناطيسي بإجراءات منفصلة تماماً . ويرسل الفيلم إلى المعدل ويتم تحميص الفيلم السالب (نيجاتيف) وترسل نسخة موجبة (بوزيتيف) من كل المادة التي وافق عليها المخرج - أي مرات التصوير الصالحة - إلى شركة الإنتاج . أما الصوت الذي تم تسجيله على شريط مغناطيسي مرتبطاً بالفيلم ، فينقل إلى « ماجسترايب » *magstripe* أي شريط سينمائي خال من أي شيء مثبت عليه شريط مغناطيسي يمر من ريج بوصة .

ويأخذ مركب الفيلم (المونتير) خطين المتفرعين التفصيلي (نسخة العمل *work print* التي تغزل الصورة والماجسترايب الذي يحمل الصوت) ويضبط تزامنها ، ثم يبدأ مهمة اختيار تلك الأجزاء من الصورة والصوت التي ستؤدي إلى تركيب الفيلم في صورته النهائية .

وعندما يتم تجميع المشاهد المصورة بطريقة ترضى المخرج والمنتج ، تضاف المؤثرات الصوتية والموسيقى ، وتنقل كل عناصر الصوت المختلفة على أجزاء مختلفة من شريط الصوت ثم يتم الجمع بين كل شرائط الصوت في المرحلة المعروفة باسم المزج . ويتم وصل كل الأجزاء السبعة للفيلم النهائي معاً مع المحافظة على توازنها ، حتى تنقل مع الصورة وكل المؤثرات البصرية ، إلى الفيلم في صورته النهائية .

وفي هذا الشكل النهائي للفيلم ، لم يعد الصوت في حالته المغناطيسية ، بل أصبح بصريا ، يشله شريط رفيع من اشكال ضوئية مختلفة في أحد جانبي الصورة . وسوف يتم ترجمة هذه الاشكال الضوئية مرة أخرى الى صوت عندما يمر الفيلم خلال آلة العرض . ان التجميع النهائي بين الصورة والصوت على شريط واحد من الفيلم يسمى بـ « النسخة المجمعّة » .
والآن لنعرف بعض المصطلحات ، التي افترض أنك ستألف مع بعضها ، أثناء عملك كممثل .



الصورتان ١ ، ٢ تاليف اليد الأولى لخدمة التصوير على الصورة .
الصورة العليا ، لقطة متحركة بعدسة ذات يد يورى ٥٠ ملليمتر .
والصورة السال ، لقطة لنفس اللقطة بعدسة ذات يد يورى ١٥٠ ملليمتر .

آلة التصوير Camera • هي الآلة التي يمر بداخلها الفيلم الذى ستنطبع عليه الى الأبد صورة وجهك العظيم • وهناك عدة أنواع من آلات التصوير ، وتعمل كل منها بعدد من العدسات المختلفة • نجد أن العدسات ذات البعد البؤرى الطويل تصور مساحات أصغر ، مثل مساحة اللقطة القريبة ، وأن العدسات ذات البعد البؤرى القصير تصور مساحات أوسع • ولكن أزيد من ارتباكك ، أخبرك بأنه كلما زاد رقم البعد البؤرى للعدسة كلما صغرت المساحة التى تضمها الصورة • وبكلمات أخرى ، كلما قل الرقم كلما اتسعت المساحة التى تضمها الصورة ، وكلما زاد الرقم صغرت مساحة الصورة • هل فهمت هذا ؟ ان الصورتين ١ ، ٢ توضحان تأثيرين مختلفين أمكن الحصول عليهما بمجرد تغيير البعد البؤرى لعدسة آلة التصوير ، مع الاحتفاظ بنفس مكان الممثلين ومكان آلة التصوير • لقد استخدمنا عدسة ٥٠ مم للقطعة الواسعة • أما اللقطة الثانية فقد تم تصويرها بعدسة ١٥٠ مم •

عربة آلة التصوير dolly • عربة آلة التصوير عبارة عن منصة ذات عجلات تحمل آلة التصوير والمصور والمختص بضبط التركيز البؤرى • وهناك عدة أنواع منها ، أشهرها هذان النوعان :

١ - عربة كرابوديا crab dolly • مصممة لكي تتحرك مثل الكابوريا • يمكننا أن نتحرك إلى الأمام وإلى الخلف وإلى أى زاوية جانبية بضبط بسيط للضوابط •

٢ - رافعة تشابمان chapman crane • جهاز ضخم مثبت على عربة تقل • وتثبت فيه آلة التصوير عند نهاية ذراع ضخم طويل ، متوازن بأثقال خاصة • وهناك مكان يتسع لجلوس المصور والمخرج والمختص بضبط التركيز البؤرى ، بجوار آلة التصوير • ويتم رفع هذا الذراع أو خفضه أو إدارته فى أى اتجاه باليد بواسطة مقبض على مستوى الأرض أو على سطح العربة • أما العربة نفسها فتدار بالبطارية أثناء التصوير •، لكي لا تصدر حركتها أى صوت •

ذراع الميكروفون boom • يثبت الميكروفون عادة بطرف ذراع طويل على منصة متحركة ، يجلس عليها المختص بالصوت الذى يجب عليه أن يتأكد من أن الميكروفون موجه فى الاتجاه الصحيح دائما وأنه على أقرب مسافة ممكنة من الممثل دون أن يظهر داخل الصورة • (ويظهر الميكروفون أحيانا داخل الصورة ، وأحيانا ما يكون أكثر إثارة للاهتمام من مشاهدة الممثل ومتابعته ، ولكن مثل هذه الأحداث غير مرغوب فيها) •

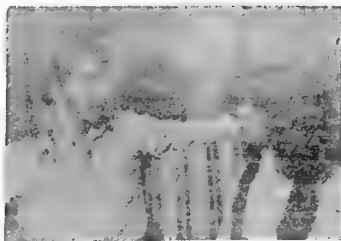
والميكروفونات المستخدمة حساسة للغاية ، وبالتالي لا يحتاج الممثلون الى رفع جهارة صوتهم عندما يتكلمون . وأبسط قاعدة هي أن تتحدث الى الشخص الآخر مراعيًا المسافة التي يبعدها عنك ، كما لو لم يكن هناك ميكروفون على الإطلاق . تكلم بنعومة اذا كنت في وضع عناق ، وأقوى من هذا قليلا اذا كنت تجلس الى الجانب الآخر من المنضدة التي يجلس اليها الممثل الآخر ، وارفع جهارة صوتك كثيرا اذا كنت تخاطب الممثل الآخر الموجود في الطرف البعيد من مدرج ملعب الكرة . تحدث كما لو كان الموقف حقيقيا ، و اترك باقى المهمة للميكروفون .

الاضاءة • تتنوع الاضاءة فى الأسلوب والشكل والوظيفة . وكل ما يلزمك أن تعرفه عن الاضاءة هو أن الضوء الرئيسى key light غالبا ما يتجه الى وجهك ، أما الاضاءة العامة وضاءة الخلف fill-light فهي تنير المنظر . ولتدرك أن الممثل الآخر الموجود معك فى المنظر له ضوء رئيسى مسلط عليه أيضا . وإذا لاحظت ظلا قويا يقع فجأة على وجهه فقد تكون أنت المتسبب . وإذا كان الأمر كذلك فعُدل من وضعك قليلا قبل أن يضربك الممثل الرئيسى بحزامه وقبل أن تدفع المصور الى قمة غضبه .

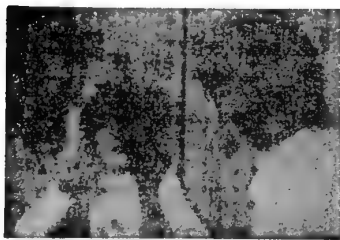
موفيوالا movieola • جهاز يستخدمه مركب الفيلم (المونتير) ليؤدى مهمة التركيب الأولى . وترسل كل المادة التى يتم تصويرها مع ما يقابلها من شرائط صوت ، الى مركب الفيلم . ولكل هذه الشرائط رموز وعلامات بحيث يمكن التعرف على أى صورة (كادر) . ويبدأ تركيب الفيلم عمله التمهيدى بأن يجمع بين المادة المنتهية . وغالبا ما يعمل المخرج معه ، ويصلاّن معا الى ما يسمى بتركيب المخرج ، وهو الفيلم مجعما كما يراه المخرج . وبعد فى أغلب الحالات أن المنتج هو صاحب الكلمة الأخيرة فى التركيب ، إلا إذا كان المخرج هو أحد هؤلاء القلائل الذين يمنحهم عقلم حق الاشراف على التركيب النهائى . وفى أحسن الظروف تكون النسخة النهائية للفيلم نتيجة جهود التعاون بين المركب والمخرج والمنتج .

لقطة رئيسية Master shot • اللقطة الرئيسية هي لقطة واسعة تضم مثلا أو أكثر . وتنتقل خلالها آلة التصوير لتتابع حركة الممثلين خلال المشهد . وقد لا تتوقف اللقطة الرئيسية من بداية المشهد الى آخره ، وقد تتوقف عدة مرات لأن المخرج يعرف مقدما انه سوف يقسمها فى شكلها النهائى بعد التركيب .

لقطة ثنائية two-shot • تضم اللقطة الثنائية كلا الشخصين اللذين يظهران فيها . (أنظر الصورة ٣)



الصورة ٣ لغة ثانية •



الصورتان ٤ ، • زوج من اللغات من فوق الكهف

فوق الكتف over-the-shoulder • هي اللقطة التي تنظر فيها الى وجه أحد الممثلين من وراء ظهر الممثل الآخر • ويتم تنفيذ لقطات فوقه بالكتف دائما في أعداد زوجية ، حيث تتجه آلة التصوير الى كلا الطرفين وإلى كلا الوجهين من موضعين مفضلين متماثلين ولكنهما متقابلان • (انظر الصورتين ٤ ، ٥) •

لقطة قريبة close-up • اللقطة القريبة تشمل الوجه فقط ، أو الوجه والرقبة ، أو الوجه والرقبة والكتفين لممثل واحد • ومن أجل اللقطة القريبة يضاه الممثل الذي تتجه اليه آلة التصوير بعناية ويتم اختيار وضعه بعناية أيضا • أما الممثل الموجود خارج مجال التصوير فيقف الى جانب آلة التصوير ويؤدي دوره من هناك • ولسوء الحظ يحدث أحيانا أن الممثل خارج التصوير يوفر جهده مادام يدرك انه لا يظهر في الصورة ، ولا يقدم أداء مناسباً • وعندئذ يقع على الممثل الذي تتجه اليه آلة التصوير عبء أن يقدم كل ما يلزم تقديمه حتى يبدو في أدائه تجاوبه لما كان على الممثل خارج مجال التصوير أن يفعله لو كان ظاهرا أمام آلة التصوير ، وليس لما يقدمه حاليا وهو خارج المجال • وفي أحيان أخرى لا يكون الممثل الآخر موجودا على الإطلاق ، وإنما يقرأ حواراه المشرف على السيناريو أو المخرج نفسه • ان بعض الممثلين لا يدركون ضرورة وأهمية أن يوجهوا وقتهم وطاقتهم أيضا للعمل عندما يكونون غير ظاهرين أمام آلة التصوير • ان هذا التصرف يدل على الجهل وعدم الدراية بأصول المهنة ، الا انه يحدث فعلا •

وعندما حضرت الى هوليوود وحصلت على أول مهمة تمثيل سينمائي • لم تكن لدى أي فكرة عن الطبيعة الخاصة للتمثيل في السينما • وعندما انتهينا من أول لقطة رئيسية جاء المخرج وقال لي : « أوكي ، سنصور الآن اللقطة القريبة الخاصة بك • لا تتحرك » • وأديت اللقطة وأنا في حالة من الرعب خشية أن أتحرك وأن ينفجر العالم كله • وعندما شاهدت الفيلم وجدت أن عالم المخرج قد انفجر • فقد كنت متجمدا كلوح الخشب • يمكن أن تتحرك أثناء اللقطة القريبة ، ولكن تذكر أن وجهك هو كل ما يبرز على الشاشة ، وأن هناك حدودا لحركتك • اسأل المخرج عن هذه الحدود ، ثم استرخي وتصرف عاديا داخل هذه الحدود •

لقطة الصدر bust shot • هي لقطة لمثل واحد يظهر فيها صدره أيضا •

لقطة الوسط waist shot • لقطة يصل حدها السفلي الى وسط الممثل •

لقطة كاملة full shot • لقطة يصل حدها السفلي الى القدمين أو ما هو أكثر •

وإذا كنت لا تدرك ما الذى يصوره المخرج ، وبالتالي ما الذى يظهر منك لآلة التصوير ، فلا ضرر هناك من أن تسأله عن نوع اللقطة وإلى أين يصل جسمها السفلى . إنه لن يستاء منك ، وتنفادى أنت الاضرار باللقطة إذا ما فعلت شيئا غير مناسب .



الصورة ٦ اعداد العلامة لوضع المثل .

الوصول الى العلامة بالضبط hitting the mark عندما يعد المخرج اللقطة يصبح لأوضاع الممثلين أهميتها من حيث العقبة ، ولذا توضع علامات على الأرضية لتحديد موقع قسميك عند نهاية كل حركة . (انظر الصورة ٦) . ويصبح المتوقع منك أن تتحرك الى هذه العلامات دون أن تنظر إليها ، حتى لا يدرك المتفرجون أنك تتحرك الى موقع سبق الاتفاق عليه . قد يبدو هذا مرعبا فى البداية ، ولكن طريقة التنفيذ منطقية وسهلة . أحصر عدد الخطوات من هذه العلامة الى نقطة البداية ثم استدر ببساطة وسر نفس العدد من الخطوات . وبعد أن تتلرب قليلا على هذه الطريقة ستجد أنها سهلة تماما ولا تحتاج الا الى القليل من اهتمامك . وهناك وسيلة أفضل ، وهي أن تستخدم إحدى قطع الأثاث كمرجع لك . فمن السهل أن تختار زاوية مكتب أو ذراع مقعد كعلامة لك . أما إذا كنت ستتحرك تجاه ممثل آخر ثابت فى مكانه ، فإن هذا الممثل يوفر لك كل المعلومات التى تحتاج إليها لكى تصل الى علامتك بالضبط .

ان وصوتك الى العلامة بدقة مقبولة ضرورة تجدها احتياجات آلة التصوير والمصور . ان المنظر السينمائى ليس مضاه جميعه كما هو الحال فى المسرح . ولما كانت قيم الاضاءة هنا حساسة بالنسبة الى المصور ، فإنه يضئ الوجوه ضد الخلفيات وأضواء الملاء بحيث تصبح للألوان والظلال قيمتها السينمائية . ومن الضرورى للممثل أن يتواجد حيث تم تركيز الأضواء ، لأن هذه الأضواء لا يمكنها أن تتابعه حيثما يتحرك . وهناك عنصر آخر هام يستوجب الوصول الى العلامة بالضبط وهو

التركيز البؤرى لعدسة التصوير • وعندما يستقر الراى على وضع آلة التصوير ، يصبح من الضرورى لمساعد المصور أن يقيس المسافة من آلة التصوير الى وجهك ، ثم يضبط التركيز البؤرى بناء على ذلك • وإذا تحركت أنت أو آلة التصوير يصبح من الضرورى قياس المسافة من جديد ومراعاة التركيز البؤرى للوضع الجديد •

وإذا لم تصل الى علامتك بالضبط فانك تؤثر بالتالى على تكوين الصورة • وما هو أهم انك قد تحجب مثلاً أنر إذا بعدت عن علامتك •

توافق اللقطات matching • يتكون المشهد المصور من عدة أجزاء • والطريقة المتبعة هي أن تصور لقطة رئيسية ، تشمل مضمون المشهد فى لقطة واسعة تغطي أكثر ما يمكن من المشهد ، ثم نتجه الى التفطية ، التى تتضمن لقطات قريبة ولفطات من فوق الكتف • ثم تجمع هذه الأجزاء المتعددة لكى تبدو على الشاشة فى حركة مستمرة ومرتبطة ومنطقية • ومن المهم فى هذه الحالة أن ما يفعله الممثل فى اللقطة الرئيسية يتكرر بالضبط فى اللقطات القريبة ولفطات من فوق الكتف ، أى فى كل التفطية •

ولأقدم لكم مثالا • يقول الممثل فى اللقطة الرئيسية : « آن الأوان لكى أذهب الى المتجر » ، ثم يرفع فنجان القهوة ويتناول منه رشفة والفنجان أمام وجهه ، ثم يقول : « كنت أتمنى ألا أفعل هذا » • وفى لقطة فوق الكتف لا يرفع الممثل فنجان القهوة وإنما يكتفى بأن يقول : « آن الأوان لكى أذهب الى المتجر • كنت أتمنى ألا أفعل هذا » • وإذا قرر المخرج والمؤنير أن ينتقلا من اللقطة الرئيسية الى لقطة فوق الكتف عند هذه النقطة ، فانهما سيحددان أن الممثل يقول : « آن الأوان لكى أذهب الى المتجر » ، ويرفع فنجان القهوة أمام وجهه ، ثم يقطعان الى لقطة قريبة لا يظهر فيها فنجان القهوة أمام وجه الممثل • من الواضح أن هذا المشهد سيبدو غريباً ، وسيلجأ المخرج والمركب الى عدة بدائل أخرى لم يكونا يريدان أن يلجئا اليها • أما اذا كبر حجم المشكلة فستضطر الشركة الى أن تعيد تصوير جزء من المشهد ، وهذا يتكلف كثيراً •

واليكم مثالا آخر • (وان كان خطأ كبيراً ، الا اننى استخدمه هنا بفرض التوضيح) • لنفرض أنك تؤدى مشهداً يشغل صفحتين ، وتبدأ المشهد الرئيسى وانت واقف ، ثم تجلس فى منتصف المشهد • وعندما يتم تصوير اللقطة القريبة فى اليوم التالى ، تتجه الى الجلوس بعد أن تقرأ أول جملة • وعندما يحاول المخرج الآن أن ينتقل من اللقطة الرئيسية الى اللقطة القريبة ، سوف يقطع من وضعك واقفا الى وضعك جالساً ثم الى وضعك واقفا مرة أخرى دون أن تراك وانت تؤدى هذه الحركة • من الواضح أن هذا موقف لا يمكن قبوله •

ان المسئولية الرئيسية على عاتق المشرف على السيناريو (غالبا ما تقوم بهذه المهمة سيدة تحت اسم « فتاة التتابع » • المترجم) هي التأكد من توافق الحركات وتطابقها ، وتطابق الملابس وتطابق تصفيقات الشعر ، وتطابق السموع • وبالرغم من هذا فهي مسئوليتك أنت أيضا أن تعرف ماذا تفعل ، وأن تتأكد من أنك تطابق بين مشاهدك بطريقة صحيحة • هناك لحظات قد لا يكون فيها من المهم أن تتفق أجزاء صغيرة من الأداء فيما بين اللقطة الرئيسية واللقطة القريبة ، مادام المخرج يعرف انه في النهاية سوف يستخدم إحدى اللقطتين • الا أن هذا القرار يجب أن يتخذه المخرج عن قصد ، لا أن يكون قد فرض عليه وعلى باقى فريق الإنتاج لأن خطأ قد وقع منك أو من المشرف على السيناريو •

وضع Set up • كل اعداد جديد لآلة التصوير أو تغيير في الصورة يسمى « وضع » •

التداخل overlapping • اننا فى أغلب الأحيان نستخدم ميكروفونا واحدا لتغطية المنظر كله • وعندما تؤدي لقطتك القريبة يصبح الميكروفون قريبا جدا منك ، ولا يوجد ميكروفون بالقرب من الممثل الموجود خارج مجال التصوير • ونتيجة لهذا ، يتم تسجيل صوتك بوضوح وحيوية ، أما صوت الممثل الآخر فيبدو بعيدا وله طنين • ومن المهم فى هذه الحالة ألا يتداخل صوتك مع صوته عندما تؤدي لقطة قريبة، لأن المزج بين صوت واضح وصوت له طنين سيكون غير طبيعى وغير سار • لابد أن تكون هناك وقفة ولو صغيرة ، بحيث يمكن فصل صوتك الواضح الحيوى عن صوت الممثل خارج مجال التصوير • ويمكن بعد ذلك ربط الصوت الواضح للممثل الآخر عندما يتم تصويره هو فى لقطة قريبة ، بصوتك أنت •

وهناك أوقات يتم فيها استخدام أكثر من ميكروفون أو عندما يكون وضع الميكروفون بالنسبة للممثلين بحيث يكون التداخل ليس مقبولا فقط ، بل مرغوبا فيه أيضا • ان المخرج هو الذى يقرر ما اذا كان يريد التداخل فى تسجيل الصوت أم لا • والقاعدة العامة التى عليك أن تتذكرها انه عندما تؤدي لقطة قريبة لا تجعل صوتك يتداخل مع صوت الممثل الآخر ، سواء كنت أنت أمام آلة التصوير أو خارج مجالها •

وإذا كان المفروض أن يتقاطع الحوار فلا تجعل الصوتين يتداخلان ، يجب أن تقاطع الآخر بنفسك • وإذا كنت أنت مسئولاً عن المقاطعة ، فيجب ألا تبدأ كلامك الا بعد أن يتوقف الممثل الآخر • قد يكون الاحساس غريبا فى البداية لأنك ستبدو وكأن الآخر قد تركك وحده ، الا أن هذا الاجراء ضرورى من الناحية التقنية •

الاحتيال cheating • غالبا ما يتطلب الأمر من الممثل أن يحتال • (وليس المقصود بهذا أن تحتال على زميلك الممثل) • فقد يستدعى الموقف ، نتيجة لما تتطلبه آلة التصوير ، أن يتخذ الممثل وضعاً بجسمه لا يبدو طبيعياً في الحياة الواقعية ، أو يضطر الى أن يتجه بنظره الى شيء ليس هو الشخص أو الشيء المفروض أن يتجه بنظره اليه • قد تضطر اذا لأن تحتال بوضع جسمك في وضع يميل قليلا عما يبدو طبيعياً ومريحا ، لأن آلة التصوير تحتاج لأن تكون أوطى أو أعلى مما أنت عليه ، أو أن تكون الى اليسار أو الى اليمين قليلا • وفي الصورة (٧) نجد أن



الصورتان ٧ ، ٨ الاحتيال في وضع الجسم •
 الصورة العليا / ، الممثلة على الكنبه تختبئ وراء الممثلة في
 المستوى الأمامي •
 الصورة السفلى ، الممثلة على الكنبه تحتال بان تميل الى اليسار .
 حتى تظهر أمام آلة التصوير •

لورين موجودة على الطرف الأيمن للكنبة • لذا يلزمها أن تحتال بأن تميل الى اليسار كما في الصورة (٨) لكي تظهر في اللقطة • وهناك مشكلة أخرى أكثر شيوعا تتطلب بعض الاحتيال أيضا ، وذلك عندما يميل الممثل الى الأمام ليكون على اتصال مباشر بعيني زميله • في الصورة (٩) تميل كيل الى الأمام ، وينتج عن هذا أننا نرى مؤخرة رأسها في اللقطة الرئيسية • ولكن يظهر وجهها لالة التصوير عليها أن تحتال في نظرتها ، بأن توجهها لعين هوارد اليسرى ، أو حتى لأذنه •



الصورتان ٩ ، ١٠ الاحتيال في النظرة •
الصورة العليا ، المثلة توجه مؤخرة الرأس ناحية آلة التصوير حتى تلتقي عينها بعيني الممثل •
الصورة السفلى ، تحتل المثلة بوجهها أمام آلة التصوير بالاحتيال في اتجاه النظرة ، بأن تركز عينيها على العين اليسرى للممثل أو على أذنه •

ولا يجب بطبيعة الحال أن يدرك المتفرجون أنك تحتال ، يجب أن يبدو كل ما يظهر في الفيلم أخيرا كأنه طبيعي ومرجح .
ويستدعى الأمر أحيانا أن تحتال على إيقاع حركة ما لأن المصور يجد صعوبة في متابعتك ، أو لأن ظروف اللقطة تجعل تأثير الإيقاع في الفيلم يوحى بشيء مختلف عما تريده أنت والمخرج في تلك اللحظة .
واحد الأسباب الآلية التي نتعرض لها كثيرا والتي تدعو إلى الاحتيال على سرعة حركة ما ، نجده في اللقطة القريبة جدا للتليفون فعندما تدخل اليد في اللقطة وترفع السماعة وتحملها إلى الأذن ، يجب أن تتحرك اليد دائما بسرعة أقل قليلا من السرعة الطبيعية ، والا بدت الحركة أسرع من المعتاد ، كما لن يتمكن المصور من متابعتها .
هناك حالات متعددة يتطلب فيها الأمر أن تحتال على النظرة أو الوضع . عليك أن تفعل ذلك ، وأنت ملزم بأن تجعلها تبدو طبيعية ، وأن تستمر في تقديم نفس الأداء الذي عليك أن تقدمه لو لم يكن هناك أي احتيال .

العلاقات المكانية بين الممثلين : يتم وضع ممثل الفيلم داخل الكادر (الشاشة) بحيث يؤثر الحيز حولهم في إدراك المتفرج للحيز الموجود بينهم ، معطيا إياها بمسافة تختلف عن المسافة الحقيقية .
إن العلاقة المكانية الحقيقية بين الممثلين غالبا ما تبدو غير حقيقية من وجهة نظر المتفرجين . وعلى هذا ، غالبا ما يتطلب الأمر من الممثل أن يؤدي دوره وهو على مقربة جدا من الممثل الآخر بحيث يشعر بعدم ارتياح في أول الأمر . إلا أن اختيار المخرج لهذا الوضع سليم بل وضروري ، حتى يكون إدراك المتفرجين للمسافة سليما .
إن المسافة بين الوجهين إذا كانت مجرد بوصات قليلة فإنها تكون مخرجة بالنسبة للممثل ، ولكنها تبدو طبيعية تماما بالنسبة للمتفرج .
إذا أراد المخرج أن يحصل على لقطة ثنائية ضيقة ، لا يمكنه أن يحصل عليها إذا كان الممثلان واقفين كما في الصورة ١١ حيث تصل المسافة بينهما إلى ٦٠ سنتيمترا ، وهي المسافة الطبيعية للحوار . وبدلا من هذا، يلزم أن يقترب الممثلان من بعضهما إلى مسافة حوالي ٣٠ سنتيمترا . ويؤدي اللقطة . وكما ترى من الصورة ١٢ فإن العلاقة المكانية بين الممثلين تبدو طبيعية تماما وإن كان الممثلان قد يشعران بأنهما قريبان إلى حد غير مريح .

مسرة من مسرات التصوير take . تشير إلى اللقطة التي تم تصويرها فعلا ، وهي ما يقابل التدريب (البروفة) .



المسودتان ١١ ، ١٢ الملائكة المكانية ضرورية في التمثيل
السينمائي •

الصورة العليا ، المثلان بينهما مسافة ٦٠ سم ، وهي المسافة
الطبيعية للحوار في واقع الحياة ولكنها مسافة بعيدة لصالحية التكوين
داخل الصورة •

الصورة السفلى ، المثلان عل مسافة ٣٠ سم فقط ، وهي مسافة
غير مريحة في واقع الحياة ولكنها مناسبة لآلة التصوير •

« اطبعها » print it • هذه الجملة يقولها المخرج لكي يعبر
عن أن اللقطة التي تم تصويرها مباشرة جيدة ، وأنه يلزم اعداد طبعة
منها •

إعادة جزئية pick up . يستخدم المخرج هذا الاصطلاح ليدل على انه يريد أن يعيد تصوير جزء صغير من اللقطة السابقة . وعندما تكون اللقطة جيدة الى نقطة معينة يبدأ عندها بعض الاضطراب فان المخرج يحدد النقطة التي يريد أن يعيد التصوير بدءا منها الى نهاية اللقطة . أو قد يريد المخرج ان يعيد تصوير جزء من لقطة بعد أن تم طبعها . وبكلمات أخرى ، قد يرتاح المخرج للقطعة تمتد دقيقتين أو ثلاث دقائق ، فيما عدا لحظة معينة تلغى عندها الممثل في إحدى الجمل ثم صحح نفسه . وبما أن المخرج يعرف كيف سيتم تركيب الفيلم ، فإنه يعرف انه يمكنه أن يعود ليحدد الجزء الصغير الذي يريد ان يعيده دون الحاجة لإعادة اللقطة كلها .

حركة action . هذه هي الكلمة التي يقولها المخرج عندما يريد من الممثلين أن يبدأوا تأدية أدوارهم . يجب أن تنتظر حتى يقول المخرج « حركة » (أكشن) ، والا فقد تبدأ اللقطة قبل أن يدور الشريط داخل آلة التصوير أو قبل أن تنتظم سرعته أو قبل أن يستعد كل الفنيين المرتبطين باللقطة .

« القطع » cut . هذه الكلمة يحدد بها المخرج إيقاف تصوير اللقطة .

معوقات interruptions . قد يحدث أثناء تصوير اللقطة ما يلهي عن الاستمرار لسبب ما . من الأفضل دائما للممثل أن يتجاهل هذا .

فمثلا ، إذا اصطدم أحد المساعدين بأحد مصابيح الاضاءة ، قد يكون أول رد فعل لك أن تتوقف . الا انه من الأفضل ألا تتوقف أبدا الا اذا قال المخرج « قطع » ، مثلما يجب عليك ألا تبدأ أبدا الا اذا قال المخرج « حركة » . فإذا كانت اللقطة تسير على ما يرام ، قد لا يريد المخرج أن يتوقف ، بالرغم من أنه سوف يعيد التصوير جزئيا عند اللحظة المعينة التي سقط فيها المصباح . ومن الممكن أن يكون المصباح قد سقط عند نقطة معينة لن تستخدم عندها شريط الصوت ، لسبب أو لآخر ، أو قد يكون المصباح قد سقط عند وقفة معينة بحيث يمكن لمركب الفيلم أن يستبعد صوت السقوط .

وأحيانا يتحدث المخرج الى الممثلين أثناء اللقطة دون أن يعوق التصوير . قد يطلب منك « أن تعيد جملة أو اثنتين ، أو أن تعود الى الوراء وتستأنف اللقطة عند نقطة معينة . إذا حدث هذا لا تقطع التركيز . حاول أن تقدم للمخرج ما يطلبه دون أن يصبح من الضروري أن يتوقف

وقد يشعر أحد المخرجين بضرورة أن يخاطب الممثل أثناء اللقطة
دوران الشريط .

وبينما تدور اله التصوير . له هذا الاختيار وله هذا الحق . ومن المهم
أن تتعلم أن تكون قادرا على تلقي مثل هذه التوجيهات دون أن تقطع
تركيزك أو تعوقه .

وإذا تلعثت في جملة أثناء اللقطة فهناك عدة بدائل متاحة لك .
وأقلها قبولاً هي أن تتوقف . دع المخرج هو الذى يقول « اقطع » . يجب
عليك أن تستمر ، على افتراض أن المخرج قد يكون مرتاحاً لسير الأمور
في اللقطة ، على أن يعود بعدها ليعيد جزءاً يغطي التلثم . وقد يرتاح
المخرج لهذا التلثم بالذات إذا كان له صوت طبيعى . وفى أغلب الحالات ،
يطلب منك المخرج أن تعود جملة الى الوراء وتستأنف الدور من هناك ،
دون أن يوقف آلة التصوير . وسوف يساعدك المزيد من الخبرة على أن
تقرر كيف تعالج الموقف .

ونصيحتي اليك أن تواصل اللقطة إذا كان التلثم محدوداً . وعندما
تنتهى اللقطة ويقول المخرج « اقطع » ، تأكد من انه يدرك أنك تلعثت .
فاذا كان الخطأ كبيراً أو إذا توقفت تماماً لأنك نسيت الجملة بأكملها ،
فاعترض اللقطة وقل ببساطة « أنا متأسف ، لقد أفسدت اللقطة » ،
والمخرج هو الذى يقرر عندئذ إذا كان يريد أن يقول « اقطع » أم يواصل
التصوير ثم يوجهك الى البداية الجديدة .

استدعاء الممثل the actor's call . يمكنك أن تتوقع أن يتم
استدعاؤك ساعة كاملة قبل الوقت الذى يقدر المساعد الأول للمخرج
أن العمل يحتاجك فيه ، وغالباً ما يحصى المساعد نفسه بأن يستدعيك
قبل هذا أيضاً . وعليك بمجرد وصولك أن تبلغ مساعد المخرج لكي
يعرف أنك متواجد .

وإذا كنت ستعمل في اللقطات الأولى لذلك الصباح ، فسوف
يطلبون منك أن تتجه مباشرة الى غرفة الماكياج وغرفة الملابس قبل أن
يبدأ العمل بوقت يتراوح بين ساعة وثلاث ساعات ، ويتوقف الأمر على
ما إذا كان ماكياجك معقلاً . وتكفى ساعة في أغلب الحالات .

واقترح عليك أن تراعى أن تتواجه في قاعة التصوير نصف ساعة
قبل موعد استدعائك . أولاً ، هذا النوع من التخطيط احتياط ضد
التأخير غير المتوقع في طريقك الى الاستديو . وأهم من هذا ، أن هذا
الوقت الإضافى يسمح بأن تتعرف على المنظر الذى ستعمل داخله . يجب
أن تأتلف مع قطع الأثاث ومع المكسلات (الأكسسوارات) ومع مظهر
المنظر والاحساس به ، خاصةً وإذا كان هذا المنظر من المفروض أنه سكنك
أو مكتبك - وبكلمات أخرى ، المكان الذى تعيش فيه .

وكثيرا ما يحدث أن يدخل الممثل فى منظر لكى يؤدى مشهدا ، دون أن يفعل أى شئ لكى يعطى انطباعا بأنه يعيش فيه حقيقة وبأنه مؤتلف مع قطع الأثاث والمكملات . ولكن من المهم للممثل أن يبدو « منتشيا » لمسكنه أو مكتبه ، فإن أغلب ما نطلق عليه الصدق يتأثر بكيف يرتبط الشخص ببيئته ، ومن الحىوى أن تكون مؤتلفا ومتفاهبا ومتجاوبا مع بيئتك أنت . إن الالتلاف مع ما يحيط بك من محسوسات يفجر دائما قيما تمثيلية مثيرة للاهتمام ، وربما قيما عاطفية .

وما لم تكن فى مواقع فعلية ، فإن البيئة حولك تكون غير واقعية . ولكن لا يجب أن تبدو كذلك بالنسبة لك ، لأنه لو كان الأمر كذلك لوضح هذا للمتفرجين . وحتى فى الأماكن الفعلية ، عليك أن تذهب الى الموقع قبل الموعد بوقت كاف لكى تجعل من المكان القريب مكانا مألوفاً . يجب أن تتعلم أن تخلق بيئتك ، وأن تجعل الدفء أو البرودة أو العزلة حقيقة لى الحد الذى يجعلها تؤثر فى أحاسيسك وفى ما تفعل .

وهناك سبب آخر هام لضرورة تواجدك فى الوقت المضبوط ، وربما قبله أيضا ، وهو أن تكاليف طاقم التنفيذ والممثلين الذين يجلسون فى انتظار وصولك ، باهظة جدا . إن صفات الاحتراف تشمل مراعاة المنتج والاستديو والمخرج ، وكذا الممثلين والفنيين الذين ستعمل معهم . ولس من العدل ولا من الاحتراف فى شئ أن تكبد الاستديو مبالغ طائلة من النقود لمجرد أنك غير ملتزم وغير منتظم فى مواعيدك . تواجد فى الوقت المضبوط وكن مستعدا .

طاقم الفيلم the film crew . إن طاقم الفيلم سواء فى حالة تنفيذ مسلسل تليفزيونى أو فيلم روائى ، كبير فى عدده . وقته يلزم للفيلم الروائى ذى الميزانية الضخمة طاقم أكبر فى عدده مما يلزم فى المسلسل التليفزيونى ، إلا أن الطاقم الأساسى متماثل . انه يضم ما يلى :

١ - طاقم آلة التصوير :

(أ) **مدير التصوير** : هو المسئول عن جودة التصوير فى الفيلم . وهو مسئول عن الاضائة ، واختيار نوع الفيلم الخام المناسب ، والتعريض الصحيح للضوء ، والاستخدام الصحيح للعدسات لكى ينفذ رغبات المخرج الخلاقة ، والإشراف الكامل على طاقم التصوير . وتؤثر احتياجات مدير التصوير على الممثل بلا جدال . فقد يحتاج وضعا لكى بعض التعديل ، وقد لا يصبح مريحا فى حالات خاصة ، حتى يمكن استيعاب بعض متطلبات آلة التصوير . ويلزمك أن تكون دقيقا فيما يتعلق بمتى تتحرك وكيف ، والا ضاع جهد مدير التصوير والمصور سدى .

(ب) **المصور** : هو الذى يستخدم آلة التصوير أثناء التصوير .

انه يتابع الممثلين ، فى حركة رأسية أو أفقية حسب المطلوب . وهو المسئول عن التكوين النهائى للصورة (هذا التكوين الذى سبق أن اتفق عليه المخرج ومدير التصوير) .

(ج) **المختص بالتركيز البؤرى** : هذا العضو من الطاقم مسئول عن التأكد من أن الممثلين يظهرن دائما داخل مجال التركيز البؤرى للعدسات . انه يقيس ، قبل التصوير ، المسافة الفعلية من آلة التصوير الى الممثلين ، وعليه أن يتأكد من أن علامة التركيز البؤرى حول العدسة قد دارت بحيث تتفق مع المسافة من العدسة الى الممثلين خلال اللقطة كلها .

(د) **المسئول عن دفع العربى** : عضو فى فريق المعاونة ، مسئول عن تحريك عربى آلة التصوير الى الأوضاع التى يحددها المخرج من قبل ، حتى يتم تصوير كل لحظة من المشهد من الوضع الذى يريده المخرج . ويحدد مكان العربى وضع آلة التصوير بالنسبة للممثلين ، وبناء على هذا فإن التكوين داخل الصورة يعتمد أيضا على دقة ونوعية تحريك المسئول عن دفع العربى .

(هـ) **مساعد التصوير** : هذا العضو من الطاقم مسئول عن المساعدة بصفة عامة . انه يزود آلة التصوير بالفيلم الخام عند الطلب ، وقد يحمل أيضا لوحة الأرقام . ولوحة الأرقام (كلايكت) عبارة عن سبورة صغيرة تحمل المعلومات المطلوبة للتعرف على كل وضع للتصوير . اسم الشركة واسم الفيلم الذى يتم تصويره ، واسم المخرج ومدير التصوير ، نهار أم ليل ، التاريخ ، وما اذا كان التصوير صامتا أم ناطقا . ويمسك المساعد لوحة الأرقام بحيث تتمكن آلة التصوير من التقاطها . وعندما تصل آلة التصوير وجهاز تسجيل الصوت الى السرعة الصحيحة ، يدع المساعد ذراع لوحة الأرقام يقع على اللوحة نفسها ، مجددا صفيقة حادة ، يمكن لمركب الفيلم فيما بعد أن يستعين بها لضبط تزامن شريط الصوت مع شريط الصورة .

وتذكرنا لوحة الأرقام بأحدى أساطير هوليوود الطريفة ، التى قد تكون حقيقية ، وقد لا تكون . يبدو أن مشهدا ، فى الأيام الأولى للسينما الناطقة ، كان تصويره بدون صوت . ولما كان المشهد صامتا ، أراد المساعد المسئول عن لوحة الأرقام أن يعرف كيف يوضح عليها ذلك حتى لا يجهد المونتير نفسه بحثا عن شريط الصوت الذى لا وجود له . وكان المخرج أحد هؤلاء المخرجين المجرىين الذين كانوا مسيطرين على هوليوود فى ذلك الوقت ، فقال بلا تردد : « أكتب عليها بدون صوت » (خالطا كلمة ألمانية فى البداية بكلمة انجليزية بعدها) . وهكذا حملت اللوحة الاختصار M.O.S. ومازال هذا الاختصار ساريا حتى الآن .

٢ - طاقم الصوت :

(أ) **المختص بالترج :** هو رئيس الطاقم • انه مسئول عن الجودة العامة للصوت • وهو يجلس الى جهاز التسجيل واضعا السماعات على اذنيه ، ليحرك شريط الصوت أو يوقفه حسب الطلب • ويضبط منسوب الكسب الصوتي في الشريط عند الطلب ، مع التأكيد من أن حوار الممثلين واضح ، وأنه لم يتم تسجيل الأصوات غير المرغوب فيها •

(ب) **المختص بذراع الميكروفون :** هناك عادة شخص واحد يختص باستخدام الذراع الطويل للميكروفون ، ولكن قد يتواجد أكثر من واحد في حالات خاصة • وهو مسئول عن التأكد من أن الميكروفون موجود في أفضل وضع لالتقاط الحوار أثناء تنفيذ المشهد • وعليه أن يحرك الميكروفون عندما يتحرك الممثلون ، مع المحافظة على توجيهه في الاتجاه الصحيح لصالح الممثل الذي يتكلم في كل الأوقات • وقد يعتمد هذا المختص على استخدام ذراع مائل مثبت على قائم رأسى يتحرك على عجل ، وقد يعتمد على ذراع يشبه السنارة ، وهو ذراع طويل خفيف الوزن يثبت الميكروفون في طرفه • وذراع السنارة مصمم لتغطية الأماكن التي لا يمكن أن يصل إليها الذراع الآخر المثبت على عجل •

(ج) **رجال الكابلات :** هم مساعدون بصفة عامة •

٣ - طاقم الاضاءة :

(أ) **كبير العمال :** مسئول عن التأكد من أن المعدات المناسبة متاحة وفي حالة صالحة للعمل • وهو مساعده هام لمدير التصوير • وغالباً ما يسهم كبير العمال اسهاماً خلاقاً متميزاً عند اعداد الاضاءة بحيث يتوفر للصورة النهائية الاحساس الذي يبحث عنه المخرج ومدير التصوير •

(ب) **كبير المساعدين**

(ج) **المساعدون :** يستخدمون معدات الاضاءة وملحقاتها •

(د) **المسئول عن مولد الكهرباء :** يتطلب الأمر وجود مسئول واحد أو أكثر عندما تحتاج الشركة المنتجة لاستخدام مولدات كهربائية في حالة التصوير في المواقع الخارجية •

٤ - معاونون :

(أ) **رئيس المعاونين :** رئيس الطاقم المسئول عن كل المناظر والنجارة واستخدم عواكس ضوء الشمس ، وتحريك عربات آلة التصوير •

(ب) **المعاونون :** يختلف عدد المعاونين ، حسب احتياجات فريق التنفيذ ، وحسب كل يوم معين في جدول العمل •

٥ - قسم المكملات (الاكسسوارات) :

يتكون هذا القسم من رئيس المكملات ومساعديه • ومسئوليتهم هي

تزويد المناظر والممثلين بكل ما يلزمهم من تزيين ومكملات • ويمكن لرجال المكملات أن يكونوا خير صديق للممثل ، خاصة عندما يتقدم الممثل بفكرة رائعة تحتاج الى قطعة جديدة من المكملات وتكون هذه القطعة متاحة لرئيس المكملات الكفء •

٦ - قسم الملابس :

العاملون بهذا القسم مسئولون عن الملابس وكل ما يحتاجه مخزن الملابس •

٧ - قسم الماكياج :

العاملون في هذا القسم مسئولون عن كل الماكياج • فيندر أن يقوم ممثلو السينما بعمل ما يلزمهم من ماكياج بأنفسهم • وقنان الماكياج هو في غالب الأمر قنان فعلا • وقد يصبح من أهم أصدقائك •

٨ - السائقون ، والمصورون الفوتوغرافيون ، مدبرو الحيوانات • الخ •

٩ - المساعد الأول للمخرج :

انه مسئول عن المحافظة على النظام داخل مكان التصوير ، وعن التأكد من أن الانتاج يخطو الى الأمام • ويعتبه المنتج ومدير الانتاج على المساعد الأول للمخرج لضمان أن المخرج لا يعوقه شيء وأن المخرج أيضا لا يعوق الانتاج بنفسه • وتتوقف مقدرة المساعد على دفع المخرج على الاستمرار في العمل ، على مقدرة المخرج نفسه • أما في الانتاج التلفزيوني فان المساعد الأول للمخرج موجود طوال الوقت ليبحث المخرج على تنفيذ كمية العمل المخصصة لكل يوم وفق الجدول الزمني •

١٠ - المساعد الثاني للمخرج (والثالث ، الخ) :

انهم يتعرضون لكل التفاصيل الخاصة بمرحلة الاعداد • ويعملون اوامر استدعاء الممثلين ، ويستدعونهم ، ويذهبون للتنقيب عنهم في كل مكان اذا لم يظهروا في مكان التصوير في الوقت المناسب ، ويهتمون بالمعيد من التفاصيل التي تجعل تصوير المخطط اليومي ممكنا •

تصوير مشهد

اليك مشهدا كما ستجده مكتوبا في السيناريو • يليه ثلاثة تعديلات له • يوضح الأولان ما يمكن أن يحدث للمشهد أثناء تصويره وتركيبه • ويمطيك التعديل الثالث فكرة عما يمكن تصويره في أوضاع التصوير المختلفة •

داخل - شقة تونى ونيك - ليل

تونى جالسة أمام جهاز التلفزيون ، ترتشف كوبا من اللبن • وهى منهكة فى متابعة الدراما التى يعرضها التلفزيون ، بحيث لا تغير اتجاه نظرتها عندما يدخل نيك • الا انها تدرك دخوله وتلوح له بيدها المسكة بكوب اللبن •

ويتقدم نيك نحوها ، ناظرا الى شاشة التلفزيون ليرى ما الذى تشاهده • وينحنى عليها ويقبلها ، ثم يعتدل فى وقفته ، ويمسح فمه بيده ، مختلعا عدم الارتياح •

نيك

ياه ! قبله باللبن •

تونى

انها الطريقة الوحيدة لكى أجعلك تشرب بعض اللبن •

نيك

هاها •

تونى

سينتهى هذا البرنامج بعد دقيقة •

يومئ نيك برأسه ، ويلقى جاكته على الكنب • ودون أن تحول تونى نظرها عن شاشة التلفزيون ، تشير بيدها المسكة بكوب اللبن الى المولاب • يتشابه نيك ويلتقط جاكته ويتجه الى المولاب ليعلقها داخله • ويتجه الى المطبخ حيث يفحص الوعاء الموجود فوق الموقد • ولا يبدو عليه أى رد فعل واضح وهو يמיד الغطاء •

• تنتهى الدراما التلفزيونية ، ونسمع بداية الاعلانات • تنهض تونى

وتطفي • الجهاز • وسرب احر ما في نوب اللبن ، ونجف فيها بقوطنها
بعنايه ، وتضع الكوب على المنضدة وتوجه الى نيك • وبدون اى تمهيد ،
تضع ذراعيها حوله وتمنحه قبلة عاطفيه • انها تحبه حقا •

توني

(بعد القبلة) هاى •

نيك

هاى ، عليكى •

توني

هل تقصد أن تلعبينى ؟

نيك

نعم ، وان كنت لا أجيد هذا •

توني

هل تريد دروسا ؟

نيك

بكم ؟

توني

يكفى أن تأكل عشاءك مثل الصبي الصغير الشاطر •

نيك

وما هو الصنف الحلو ؟

توني

الدرس •

نيك

كيف يحدث أنك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟

توني

كيف يحدث أنك دائما تسمعين بطريقة فاضحة ؟

نيك

انها نقاتى المتدينة •

توني

ما ها عليك •

يذهب نيك الى منضدة صغيرة بقرب الكنيسة ويلقى نظرة على بريد
الايوم • وبينما هو يفعل ذلك تتحرك توني الى الموقد وتفحص الوعاء •

نيك

(مشيرا الى أحد الخطايا) ما هذا بحق الجحيم ؟

توني

(عند الموقد) ماذا ؟

نيك

هذا الخطاب من شركة ماي • بخصوص جهاز مطبخ جديد
اشتريته أنت •

توني

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟

تيك

(يتجه إليها) أنت تعرفين جيدا أنك لم تخبريني •

توني

أوه • حسنا ، اشتريت جهاز مطبخ جديد •

تيك

لماذا بحق الجحيم ؟

توني

لأننا في حاجة إليه •

تيك

لماذا لا تسأليني عن شيء مثل هذا قبل أن تنفق كل
هذه النقود ؟

توني

هاى • ألا تذكرنى ؟ اننى أعمل • ولى الحق أن أنفق

جانبا من نقودنا • أو من نقودى •

تيك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج فى يوم من الأيام ؟ سنحتاج
وقتئذ لشراء منزل • ويلزمنا أن ندخر من أجل هذا • أنك
تنفقين النقود بنفس المعدل الذى يعمل به عدادى طول
النهار • بسرعة مضاعفة •

توني

أنت جميل عندما تغضب • خذنى ! خذنى !

تيك

اننى جاد •

توني

هذه هى مشكلتك •

تيك

أمر مضحك للغاية •

توني

ما الذى اتفقنا عليه عندما قررنا أن نُسكن معا ؟

تيك

صحيح ، صحيح • ولكننا قلنا أيضا انه بعد عامين سوف
نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •

توني

يوم الثلاثاء •

وتعطي نيك الشوك والملاعق والسكاكين والفوط • ويتحرك هو الى المنضدة ، ويبدأ في اعدادها • وتبدأ توني الأوعية ، وتنقلها الى المنضدة • يجلسان الى المنضدة ويبدأن في تناول الطعام •

نيك

اتفقنا • ما الذي سيحدث يوم الأربعاء ؟

توني

لا أعرف • ما زلنا يوم الخميس •

نيك

استمرى • قولي لي أنك لم تفكرى في الأمر •
تتوقف توني عن الأكل ، وتضع ملعقتها جانبا •

توني

لقد فكرت في الأمر • ولكن يا نيك - ادنى لا أعرف شعورى •
أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعورى ، وهذا هى المشكلة •
اننى أشعر - أننى خائفة •

نيك

ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ أنت تعرفين أننى لا أضر بك •

توني

(تضحك) ليس هذا هو الأمر • أعتقد أننى أخاف أن يسير شيء ما فى الاتجاه الخطأ •
يبدأ نيك فى أن يقول شيئا ، ولكنها توقفه •
اننى أعرف - أن لا شيء حتى الآن يسير فى الاتجاه الخاطئ •
ولكن من الصعب أن أوضح • اننى أرى كثيرا من الزيجات تنحطم حولنا • كاندى وبيل • وأختك • وأعتقد أيضا أن جنجر وايندى على وشك الانفصال •

نيك

من أخبرك بهذا ؟

توني

لا أحد • ولكننى أتحدث مع جنجر طوال الوقت • وهى ليست سعيدة •

نيك

ما الذى يجعلها غير سعيدة ؟

تونى

(تهز كتفها) انها لا تخبرنى • ولكنها كذلك • ونحن على وفاق
يا نيك • الآن • وبالطريقة التى نحن عليها • وربما أننى لا أريد
أن أهر القارب • هل يمكنك أن تفهمنى ؟

فيك

لا • (تتنهد تونى) •
لكننى أفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأى طريقة
أخرى • ولهذا اعتقد ان هذه هى الطريقة التى تبقى عليها •

تونى

ليس الى الأبد يانيك • مجرد فترة قصيرة أخرى • اتفقنا ؟

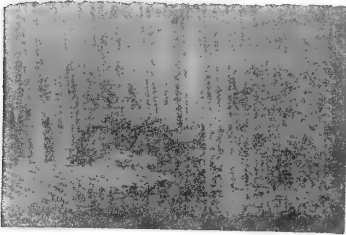
فيك

هل نحن مضطرون لأكل هذه الحشائش طوال الوقت ؟

تونى

(تضحك) انه غذاء صحى • كل ولا تتكلم •

قطع



ان المشهد الذى قرأته قد تم تصويره فى قاعة التمثيل كما سيبدو
فى الفيلم ، أى بألة تصوير واحدة • ومن الواضح أن هناك عدة طرق
لتنفيذ وتصوير أى مشهد ، وما يلى هذا هو احتمال واحد •
والصور المنشورة هنا تصور بعض اللحظات فقط من أجزاء من
اللقطة الرئيسية ، أو من مجموعة اللقطات الرئيسية • وسنلقى نظرة ،
فى مرحلة تالية ، على الطريقة التى يتم بها تركيب هذا المشهد بكل
ما يتضمنه من تغطية •

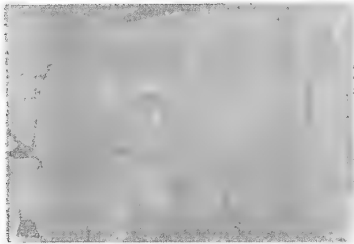
داخل - شقة توني - ليل •

توني تجلس أمام جهاز التلفزيون (الصورة ١٣) ترتشف كوبا من اللبن • وهي منهكة في متابعة الدراما التي يعرضها التلفزيون ، بحيث لا تغير اتجاه نظرتها عندما يدخل نيك • إلا أنها تدرك دخوله وتلوح له بيدها المسكة بكوب اللبن (الصورة ١٤) •



ويتقدم نيك نحوها ، ناظرا الى شاشة التلفزيون ليرى ما الذي تشاهده ، وهو يقترب منها (الصورة ١٥) •





وينحنى عليها ويقبلها ، ثم يعتدل في وقفته ، ويمسح فمه بيده ،
مختلقا عدم الارتياح (الصورة ١٦) •

فيك

سينتهي هذا البرنامج بعد دقيقة •

توني

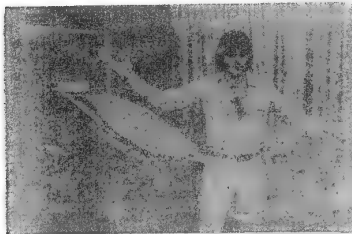
ياہ ! قبلة باللبن •

فيك

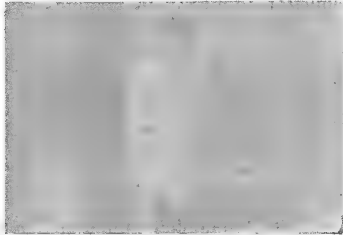
انها الطريقة الوحيدة لكى اجعلك تشرب بعض اللبن •

توني

ما ها •

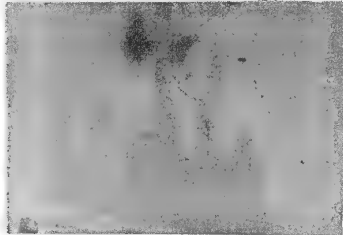


يومئ نيك برأسه ، ويلقى جاكته على الكتف (الصورة ١٧) •

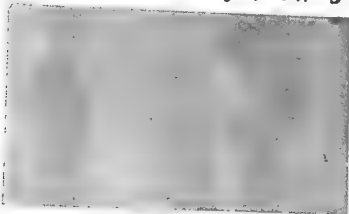


ودون أن تحول تونى نظرها عن شاشه التليفزيون ، تشير بيدها الممسكة
بكوب اللبن الى الدولاب (الصورة ١٨) • يتثاب نيك ، ويلتقط جاكنته
ويوجه الى الدولاب ليعلقها داخله •
ويوجه الى المطبخ حيث يفحص الوعاء الموجود على الموقد • ولا يبدو
عليه أى رد فعل واضح وهو يصيد الفطاء •

(سيتم اعادة تصوير لقطة نيك بقرب الموقد بعد أن ينتهى تصوير
اللقطة الرئيسية بأكملها • وفي هذه المرة تبقى تونى داخل مجال التصوير
أثناء استمرار اللقطة ، بينما ندرع نيك يخرج منها • ولن نحاول أن يبقى
الانثان داخل الصورة ، لأن نيك سيكون بعيدا بحيث يصعب على آلة
التصوير الاحتفاظ بهما داخل الصورة • وبعد أن تنتهى من تصوير
اللقطة الرئيسية ستعود لتصوير هذا الجزء من المشهد فى لقطات فردية
متوافقة لنيك عند الباب وتونى على الكتبة • وبعد أن يتم تصوير هذه
اللقطات الفردية ، لن نلتزم بتسلسل اللقطات ونصور نيك عند الدولاب •
فيمكن لهذه اللقطة أن تستمر • حتى نحضر أولا اللقطات اللازمة ومازالت
آلة التصوير مجهزة الى نفس الإضاءة تمام ، حتى نختصر الوقت اللازم
لتغيير الإضاءة ونفسى ونغير آلة التصوير •



وتنتهي الدراما التليفزيونية ، ونسمع بداية الاعلانات • تنهض
توني وتطفى الجهاز • (الصورة ١٩) • وتشرب آخر ما فى كوب اللبن ،



وتجفف فيها بفوطتها بعناية ، وتضع الكوب على المنضدة و (ما زلنا فى
اللقطة الرئيسية التى بدأنا بها ، وتركنا نيك يخرج منها لنبقى مع توني) •
تتجه الى نيك (الصورة ٢٠) •

(لقد تابعت آلة التصوير توني الى حيث يوجد نيك ، وأصبحنا
فى لقطة ثنائية رئيسية مستمرة مع استمرار المشهد • وسنحصل بعد
قليل على لقطة لنيك وحده عند الحوض عندما يصل ليفحص الوعاء • وفى
اللقطة الرئيسية ، نحرك عربة التصوير ، أو نستخدم العدسة الزوم التى
يمكن أن تؤدي نفس عمل العربة ، لكن نصح فى لقطة ثنائية ضيقة) •



وبدون أى تهديد ، تضع ذراعيها حوله (الصورة ٢١) وتبته
قبلة عاطفية • انها تحبه حقاً •

توني

(بعد القبلة) هاى •

نيك

هاى ، عليكى •

تونى

هل تقصد أن تلاعبنى ؟

نيك

نعم ، وإن كنت لا أجد هذا .

تونى

هل تريد دروسا ؟

نيك

بكم ؟

تونى

يكفى أن تأكل عشاءك مثل الصبي الصغير الشاطر .

نيك

وما هو الصنف الحلو ؟

تونى

الدرس .

نيك

كيف يحدث أنك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟

تونى

كيف يحدث أنك دائما تسمح بطريقة فاضحة ؟

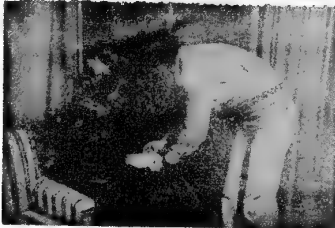
نيك

إنها نشأتى المتدنية .

تونى

ها ها عليك .

(ستتم تغطية هذا الجزء فى لقطتين ضيقتين من فوق الكتف لاعطاء الاحساس بالحميمية . والآن تتجه آلة التصوير مع نيك - تاركة تونى - لتستمر اللقطة الرئيسية . وسوف يعيدنا نيك الى تونى بعد قليل ، عند الموقد ، وتصبح اللقطة الرئيسية مرة أخرى لقطة ثنائية . وعندما تنتهى من اللقطة الرئيسية ، سنؤدى التغطية الضرورية ، بما فيها لقطة فردية لتونى عند الموقد ، تتوافق مع ما صورناه لنك وحده عند المنضدة) .



يذهب نيك الى منضلة صغيرة بقرب الكنيسة ويلقي نظرة على بريد
اليوم (الصورة ٢٢) • وبينما هو يفعل ذلك تتحرك توني الى الموقد
وتفحص الوعاء •

نيك

(مشيرا الى أحد الخطابات) ما هذا بحق الجحيم ؟

توني

(عند الموقد) ماذا ؟

نيك

هذا الخطاب من شركة ماي • بخصوص جهاز مطبخ جديد
اشتريته أنت •

توني

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟

تك



(يتجه اليها • الصورة ٢٣) انت تعرفين جيدا انك لم
تخبريني •

(عند هذه النقطة تتأهله آلة التصوير لتنتقلنا الى لقطة ثنائية) •

توني

أوه • حسنا ، لقد اشتريت جهاز مطبخ جديد •

نيك

لماذا بحق الجحيم ؟

توني

لأننا في حاجة اليه •

نيك

لماذا لا تسأليني عن شيء مثل هذا قبل أن تنفق كل هذه
النقود ؟

توني

هاى • ألا تذكرنى ؟ اننى أعمل • ولى الحق أن أنفق جانباً
من نقودنا • أو من نقودى •

نيك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج فى يوم من الأيام ؟ سنحتاج
وقتئذ لشراء منزل • يلزمنا أن نلخر من أجل هذا • انك
تنفقين النقود بنفس المعدل الذى يعمل به عدادى طول النهار •
بسرعة مضاعفة •

توني

أنت جميل عندما تغضب • خذنى ! خذنى !

نيك

اننى جاد •

توني

هذه هى مشكلتك •

نيك

أمر مضحك للغاية •

توني

ما الذى اتفقنا عليه عندما قررنا أن نسكن سوياً ؟

نيك

صحيح ، صحيح • ولكننا قلنا أيضاً أنه بعد عامين سوف
نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •

توني

يوم الثلاثاء •

وتمطى نيك الشوك والملاحق والسكاكين والفوط (الصورة ٢٤) •





- ويتحرك هو الى المنضدة ، ويبدأ فى اعدادها (الصورة ٢٥) .
- (نتابع آلة التصوير نيك الى المائدة وتبقى معه ، محافظة على استمرار اللقطة الرئيسية • وسوف نعود بعد قليل للحصول على لقطة متوافقة لتونى عند الموقد ، وعلى التغطية الضرورية كذلك ، أى اللقطات فوق الكتف واللقطات القريبة • وعندما تتحرك تونى الى المنضدة فى اللقطة التالية سندعها تخرج من لقطتها لتدخل فى اللقطة الرئيسية •
- وسوف نغطي الجزء التالى بلقطات فوق الكتف وبلقطات قريبة) .
- تملأ تونى الأوعية ، وتنقلها الى المنضدة • يجلسان ويبدأن فى تناول الطعام •

نيك

اتفقنا • ما الذى سيحدث يوم الأربعاء ؟

تونى

لا أعرف • مازلنا يوم الخميس •

نيك

استمرى • قولى لى انك لم تفكرى فى الأمر •

تونى



(تتوقف عن الأكل ، وتضع ملمقتها جانبا • الصورة ٢٦) •
لقد فكرت فى الأمر • ولكن يا نيك - اننى لا أعرف شعورى •
أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعورى ، وهذه هى
المشكلة • اننى أشعر - اننى خائفة •

نيك

ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ أنت تعرفين اننى لا اضربك •

تونى

(تضحك) ليس هذا هو الأمر • أعتقد اننى أخاف أن يسير
شيء ما فى الاتجاه الخطأ •

يبدأ نيك فى أن يقول شيئا ولكنها توقفه •

اننى أعرف - أن لا شيء حتى الآن يسير فى الاتجاه الخاطئ •
ولكن - من الصعب أن أوضح • اننى أرى كثيرا من الزيجات
تتحطم حولنا • كاندى وبيل • وأختك • وأعتقد أيضا أن
جنجر وايدى على وشك الانفصال •

نيك

من أخبرك بهذا ؟

تونى

لا أحد • ولكنى أتحدث مع جنجر طوال الوقت • وهى ليست
سمينة •

نيك

ما الذى يجعلها غير سعيدة ؟

توني

(تهز كتفها) انها لا تخبرنى . ولكنها كذلك . ونحن على وفاق يا نيك . الآن . وبالطريقة التى نحن عليها . وربما انتى لا أريد أن أمز القارب . هل يمكنك أن تفهمنى ؟

نيك

لا . (تنتهد تونى) .

ولكننى أفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى باى طريقة أخرى . ولهذا أعتقد أن هذه هى الطريقة التى نبقى عليها .

تونى

ليس الى الأبد يا نيك . مجرد فترة قصيرة أخرى . انطلقنا ؟

نيك

هل نحن مضطرون لاكل هذه الحشائش طوال الوقت ؟

تونى

(تضحك) انه غذاء صحى . كل ولا تتكلم .

قطع

نعود الآن الى الوراء لكى نصور كل التغطية التى تحدثت عنها من قبل . وبما أن تصوير الدولار يستدعى أن تلف آلة التصوير حول نفسها ١٨٠ درجة ، فإن ذلك سيكون آخر وضع لها . ولكى أوضح طريقة التنفيذ هذه ، قمت بتصوير المشهد فى لقطة رئيسية واحدة . أما فى التنفيذ الفعلى فليس المتبع أن يتم تصوير مشهد بهذا الطول فى لقطة رئيسية واحدة . ان هذا سيستغرق وقتا أطول فى الاعداد والتدريب على مثل هذه اللقطة الرئيسية المعقدة ، عما لو قسمناها الى أجزاء . ومادام مركب الفيلم سوف يقطع الى التغطية من آن لآخر ، ويعود بالضرورة الى اللقطة الرئيسية ، فإن استخدام عدة لقطات رئيسية لن يجعل التركيب يبدو وكأن فيه قفزات .

ومن المتوقع أن تزيد طول اللقطات الرئيسية فى السينما عنها فى التلفزيون ، لأن المخرج التلفزيونى يعمل وفق جدول زمنى مضغوط تماما ، ويلزمه أن يستغل كل اختصار ممكن فى المجهود . كما انه ليس من المحتمل أن تزيد الحركة كثيرا فى العمل التلفزيونى ، لأن هذا مرة أخرى يستلزم وقتا أطول فى الاعداد والتدريب والاضاءة والتصوير اذا

كان المشهد يتضمن المزيد من الحركة • وكثيرا ما يضطر المخرج التلفزيوني الى التبسيط ، مما يؤدي الى أن يصبح المشهد أكثر جمودا تموزه الحركة • وهناك أوضاع كثيرة للتصوير في هذا المشهد أكثر مما يلزم عادة • ومع هذا ، اذا كان هناك متسع من الوقت ، فانها تصبح ميزة واضحة أن تصور من جميع الأوضاع المتاحة ، لأن هذا سوف يمنح المخرج ومركب الفيلم مرونة أكثر عندما تحين مرحلة التركيب النهائي للمشهد • ويستغرق اعداد كل وضع للتصوير زمنا معينا • قد يكون مجرد دقيقتين ، وقد يستمر ساعات طويلة • ومن الأفضل أن يستغل الممثل هذه الفترة في الاستعداد للقطعة التالية ، كما سبق أن ذكرت • وكل مرات التصوير التي تم طبعها من جميع الأوضاع سيتم عرضها في العروض اليومية • ثم يتولى المركب تجسيع الفيلم ، ثم يبدأ هو والمخرج مهمة اعادة تركيب الفيلم مرة أخرى حتى يصل الى الصورة النهائية للفيلم • وقد تكون نتحة جهدهما قد تم تقطيعها على النحو التالي :

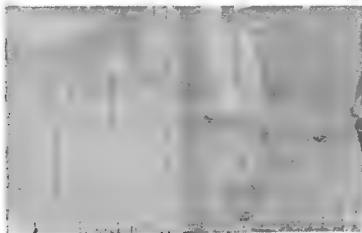


داخلي • شقة توني - ليل •

توني جالسة أمام جهاز التلفزيون ، ترتشف كوبا من اللبن (الصورة
٢٧ - اللقطة الـ ثمانية - وضع التصوير ١) •



وهي منهكة في متابعة الدراما التي يعرضها التلفزيون ، بحيث
لا تغير اتجاه نظرتها عندما يدخل نيك • (الصورة ٢٨ - وضع
التصوير ١٠) •



الا انها تترك دحوله وتلوح له بينما المسكة يكوب اللبن (الصورة
٢٩ - وضع التصوير ٢) • يتقدم نيك نحوها ، فانظروا الى شاشة التلفزيون
ليرى ما الذى تشاهده • وينحنى عليها ويقبلها ، ثم يستدل فى وقفته ،
ويسمح فسه بيده ، مختلفا علم الارتياح • (الصورة ٣٠ - وضع
التصوير ١٠) •

نك



ياه ا قبلة باللبن •



توني

(الصورة ٣١ - وضع التصوير ٢)

انها الطريقة الوحيدة لكي أجعلك تشرب بعض اللبن •

نيك

ها ها •

توني

سينتهي هذا البرنامج بعد دقيقة •



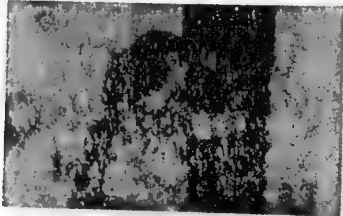
يومي نيك برأسه • ويلقي جاكته على الكتبة (الصورة ٣٢ -

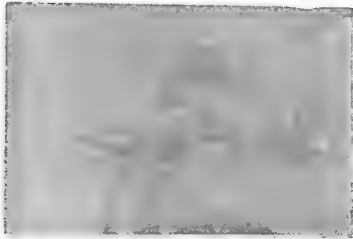
اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) • ودون أن تحول توني نظرها

عن شاشة التلفزيون • تشير بيدها المسكة بكوب اللبن الى الدولاب •

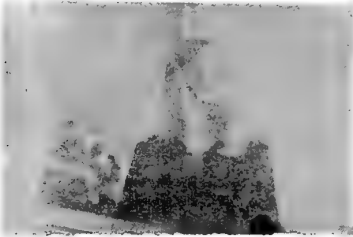
يتشابه نيك ويلتقط جاكته •

يتجه الى الدولاب لعلقا داخله (الصورة ٣٣ - وضع التصوير ١٨) •





ويتمجه الى المطبخ حيث يفحص الوعاء الموجود فوق الموقد (الصورة ٣٤ - وضع التصوير ٢) . ولا يبدو عليه أى رد فعل واضح وهو يعيد القطاء .



وتنتهى الدراما التليفزيونية ، ونسمع بداية الاعلانات . تنهض تونى وتطفىء الجهاز (الصورة ٣٥ - اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) . وتشرب آخر ما فى كوب اللبن ، وتجفف فيها يمولتها بمناية ، وتضع الكوب على المنضدة وتنتقل الى نكت . وهتون الى تيميد



تضع ذراعيها حوله (الصورة ٣٦ - وضع التصوير ١٧) وتمنحه
قبلة عاطفية • انها تحبه حقيقة •

تونى

هاى

نيك

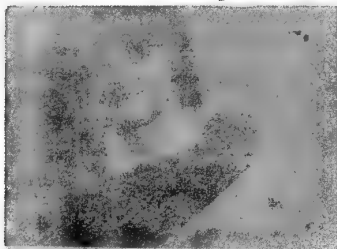
هاى ، عليكى •

تونى

هل تقصد أن تلاعبنى ؟

نيك

(الصورة ٣٧ - وضع التصوير ٤) •



نعم ، وان كنت لا أجيد هنا •

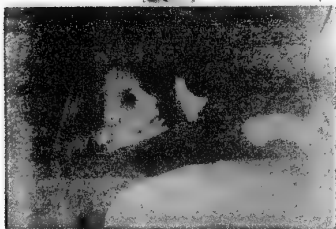
تونى

هل تريد دروسا ؟

نيك

بكم ؟

نعم



- (الصورة ٣٨ - وضع التصوير ١٧) •
 يكفي أن تأكل عشاءك مثل الصبي الصغير الشاطر •

نيسك

وما هو الصنف الحلو ؟

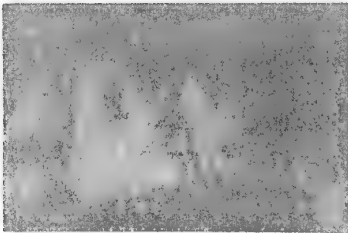
تونى

الدرس



نيسك

- (الصورة ٣٩ - وضع التصوير ٤) •
 كيف يحدث أنك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟



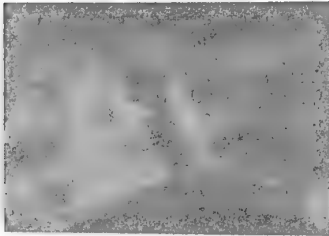
توني

(الصورة ٤٠ - وضع التصوير ١٨)
كيف يحدث أنك دائما تسمح بطريقة فاضحة ؟



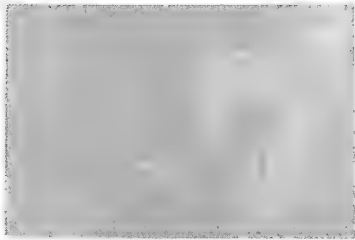
ليك

(الصورة ٤١ - وضع التصوير ٥)
انها نشأتى المتدنية

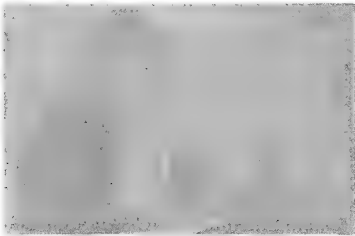


توني

(الصورة ٤٢ - وضع التصوير ١٨)
ها ها عليك



يذهب نيك الى المنضدة القريبة من الكنيسة ، ويلقى نظرة على بريد
اليوم (الصورة ٤٣ - اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) : وبينما
هو يفعل ذلك تتحرك

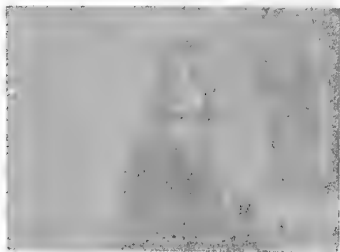


توني الى الموقد وتفحص الوعاء (الصورة ٤٤ - وضع التصوير ٦) -



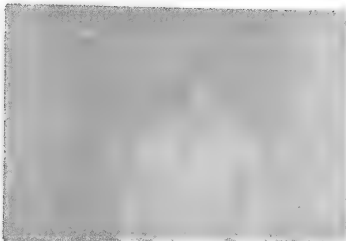
نيسك

(مشيرا الى الخطابات • الصورة ٤٩ - وضع التصوير ١٣) •
ما هذا بحق الجحيم ؟



توتن

(عند الموقد •• الصورة ٤٦ - وضع التصوير ٦) •
ماذا ؟

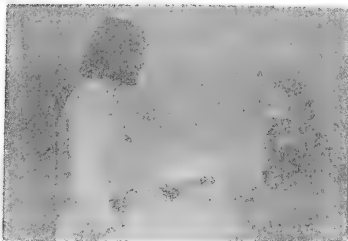


نيسك

(الصورة ٤٧ - وضع التصوير ١٢) •
 هذا الخطاب من شركة ماي • بخصوص جهاز مطبع جديد •

توني

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟



نيسك

(يتجه إليها • الصورة ٤٨ - اللقطة الرئيسية - وضع
 التصوير ١) •

أنت تعرفين جيدا أنك لم تخبريني

تونى

اوه • حسنا ، لقد اشتريت جهاز مطبخ جديد •

نيك

لماذا بحق الجحيم ؟

تونى

لأننا فى حاجة اليه •

نيك

لماذا لا تسألينى عن شىء مثل هذا قبل أن تنفقى كل هذه النقود ؟

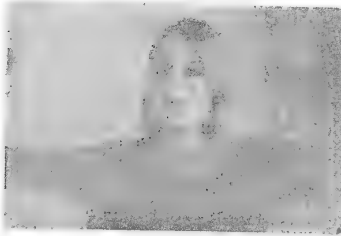
تونى

هاى • ألا تذكر ؟ اننى أعمل • ولى الحق أن أنفق

جانبا من نقودنا • أو من نقودى •

نيك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج فى يوم من الأيام
سنحتاج وقتئذ لشراء منزل • ويلزمنا أن نلصق من أجل هذا •
أنك تنفقين النقود بنفس المعدل الذى يعمل به عبادى طول
النهار • بسرعة مضاعفة •



تونى

(الصورة ٤٩ - وضع التصوير ٦) •

انت جميل عندما تغضب اخذنى اخذنى ا



نيك

(الصورة ٥٠ - وضع التصوير ١٣)

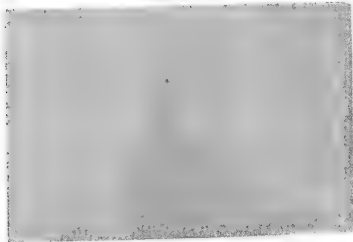
• اننى جاد

تونى

• هذه هى مشكلتك

نيك

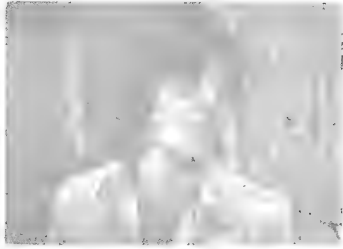
• امر مضحك للغاية



تونى

(الصورة ٥١ - وضع التصوير ٦)

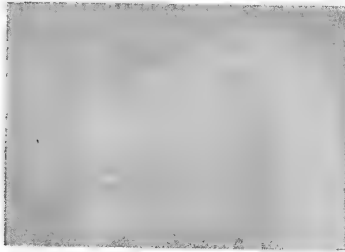
ما الذى اتفقنا عليه عندما قررنا أن نسكن معا ؟



نيك

• (الصورة ٥٢) •

صحيح ، صحيح ، ولكننا قلنا أيضا انه بعد عامين سوف
نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •



توني

يوم الثلاثاء •

وتمطي نيك الشوك والملاعق والسكاكين والفوط (الصورة ٥٣ -
اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) • ويتحرك هو الى المنضدة ، ويبدأ
في اعدادها •



وتملأ تونى الأوعية ، (الصورة ٥٤ - وضع التصوير ٦) وتنقلها
الى المنضدة • يجلسان الى المنضدة ويبدأن فى تناول الطعام •



نيك

(الصورة ٥٥ - اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١)
اتفقنا • ما الذى سيحدث يوم الأربعاء ؟

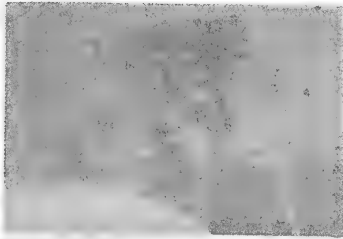
تونى

لا أعرف • مازلنا يوم الخميس •



نيك

استمرى • قولى لى انك لم تفكرى فى الامر •
(الصورة ٥٦ - وضع التصوير ١٤) •



توني

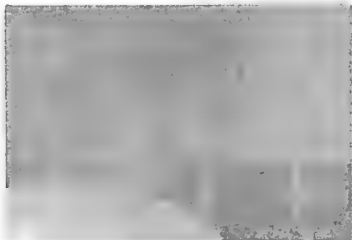
تتوقف عن الاكل ، وتضع شوكتها جانبا (الصورة ٥٧ - وضع
التصوير ٧)

لقد فكرت في الأمر • ولكن يانيك - اننى لا اعرف شعورى •
أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعورى ، وهذه هي
المشكلة • اننى - خائفة •



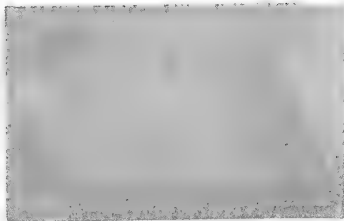
نيك

(الصورة ٥٨ - وضع التصوير ١٤) •
ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ انت تعرفين اننى
لا اضربك •

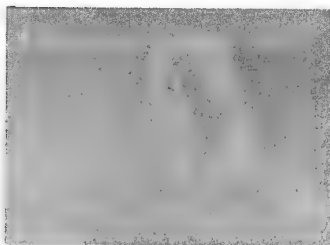


توني

(تضحك • الصورة ٥٩ - وضع التصوير ٧) •
ليس هذا هو الأمر • اعتقد اننى أخاف أن يسير شيء ما فى
الاتجاه الخطأ •

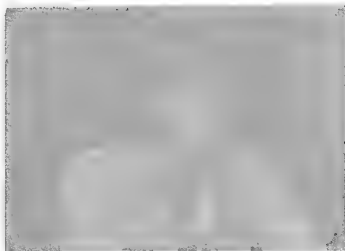


يبدأ نيك في أن يقول شيئا ، ولكنها توقفه (الصورة ٦٠ - اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) •



توني

(الصورة ٦١ - وضع التصوير ٩) •
 انني أعرف - أن لا شيء حتى الآن يسير في الاتجاه الخاطئ •
 ولكن - من الصعب أن أوضح • انني أرى كثيرا من الزيجات
 تنحطم حولنا • كاندى وبيل • وأختك • واعتقد أيضا أن
 جنجر وايدى على وشك الانفصال •



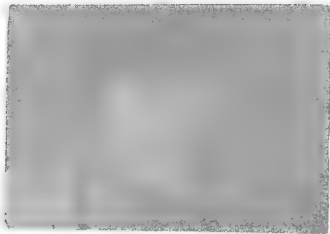
نيك

(الصورة ٦٢ - وضع التصوير ١٥)
 • من أخبرك بهذا ؟



توني

(الصورة ٦٣ - وضع التصوير ٩)
 • لا أحد • ولكنني أتحدث مع جنجر طوال الوقت • وهي ليست
 • سميدة •



نيك

(الصورة ٦٤ - وضع التصوير ١٦)
 ما الذى يجعلها غير مميّدة ؟



توني

(تهز كتفها - الصورة ٦٥ - وضع التصوير ١٧)
 انها لا تخبرنى . ولكنها كذلك . ونحن على وفاق يانيك .
 الآن . وبالطريقة التى نحن عليها . . وربما اننى لا أريد
 أن أمز القارب . هل يمكنك أن تفهمنى ؟

نيك

٠ ٧

توني

٠ (تنهد)



نيك

(الصورة ٦٦ - وضع التصوير ١٦)

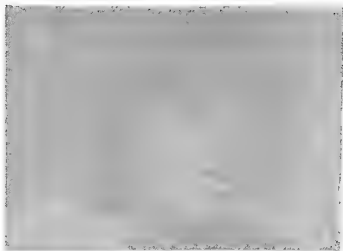
ولكنهم الفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأى
طريقة أخرى . ولهذا اعتقد ان هذه الطريقة هي التي نجح
عليها



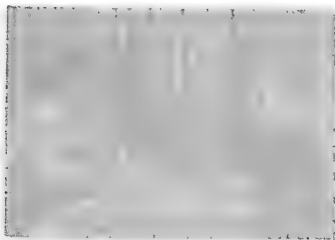
توني

(الصورة ٦٧ - وضع التصوير ٢٠)

ليس الى الابد يانيك . مجرد فثرة صغيرة أخرى . اتفقنا ؟



(لا جواب - لقطة رد فعل نيك - الصورة ٦٨ - وضع
 للتصوير ١٦) .



نيك

(الصورة ٦٩ - اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) .
 هل نحن مضطرون لأكل هذه المادة الخطيرة طوال الوقت ؟
 تسوني
 (تضحك)
 انه غذاء صحي . كل ولا تتكلم .

لقد استُخدمت ، من أجل توضيح هذا النموذج ، عدة قطعات أكثر مما يلزم . ان البساطة ووضوح الارتباط لهما من الاهمية في التنفيذ والتركيب مثل ما للتمثيل من أهمية .

والآن لنفحص كيف تم تقسيم المشهد من أجل التنفيذ . لقد استخدمت ١٩ وضعا للتصوير لتنفيذ هذا المشهد ، كان آخرها نيك بقرب الدولاپ . وفي الشكل التخطيطي التالي ، نوضح بداية كل وضع للتصوير بالحرف الاول من الشخصية المستفيدة من اللقطة : ت ترمز لتوني ، ن ترمز لنيك . ويوجد خط راسي مرسوم خلال كل ما تتضمنه هذه اللقطة بالذات . وتتحدد نهاية كل وضع للتصوير بخط أفقي قصير عند آخر الخط الراسي .

وتوضح الأرقام ترتيب التصوير . اذ لا يتم تنفيذ أوضاع التصوير المختلفة حسب تسلسلها لأن اللقطات التي تتجه فيها آلة التصوير في نفس الاتجاه بصفة عامة يتم تصويرها قبل اللقطات التي تستدير فيها آلة التصوير في اتجاهات أخرى . وعلى هذا ، فاللقطات التي تصور من فوق كتف توني لتواجه نيك عندما تتحرك توني في اتجاهه بعد أن أغلقت جهاز التلفزيون ، تتبعها اللقطة المنفردة لتوني عند الموقد ، واللقطة من فوق كتف نيك لتوني بعد أن اكتشف نيك الخطاب الوارد من شركة ماي ، واللقطة المنفردة لنيك وهو يفحص الوعاء على الموقد . وقبل أن تصور اللقطات العكسية (من فوق كتف نيك الى توني ، وما إليها) يتم تصوير لقطات التغطية عند المنضدة التي هي في صالح الممثل الموجود الى اليمين . ثم تستدير آلة التصوير ، ليتم تصوير التغطية عند الحوض ثم عند المنضدة ، وهكذا .

ويعود السبب في تصوير كل ما هو في نفس الاتجاه أولا ، الى أن تغيير الاضاءة كلما حركت آلة التصوير يستغرق وقتا طويلا . وعندما تستدير آلة التصوير ١٨٠ درجة ، فإن الاضاءة تتغير تغيرا كبيرا ، ولذا فاننا نقلل من هذه التحريكات الى أقل ما يمكن . وتقع على الممثل مشكلة التمثيل خارج تسلسل المشهد ، وهذا جزء من الحرفة على الممثل السينمائي أن ينييه ويطوره تدريجيا . وهو كيف يتم التصوير بعيدا عن التسلسل ، مع المحافظة على الاحساس بالتتابع داخل المشهد .

داخلي . شقة توني ونيك - ليل .

توني جالسة امام جهاز التلفزيون ، ترتشف كوبا من اللبن . وهي منهكة في متابعة الدراما التي يعرضها التلفزيون ، بحيث أنها لا تغير اتجاه نظرتها عندما يدخل نيك . الا أنها تترك دخوله وتلوح له بيدها الممسكة بكوب اللبن .

ويتقدم نيك نحوها ، ناظرا الى شاشة التلفزيون ليرى ما الذي

تشاهده . وينحنى عليها ويقبلها ، ثم يعتدل فى وقفته ، ويمسح فمه بيده ،
مختلفا عدم الارتياح .

نيك

ياه ! قبله باللبن .

تونى

انها الطريقة الوحيدة لكى أجعلك تشرب بعض اللبن .

نيك

ها ها .

تونى

سيتتهى هذا البرنامج بعد دقيقة .

يوهى" نيك برأسه ، ويلقى جاكته على الكنيسة . ودون أن تحول
تونى نظرها عن شاشة التلفزيون ، تشير بيدها المسكة بكوب اللبن الى
الدولاب . يتشابه نيك ويلتقط جاكته ويتجه الى الدولاب ليعلقها داخله .
ويتجه الى المطبخ حيث يفحص الوعاء فوق الموقد . ولا يبدو عليه
أى رد فعل واضح وهو يعيد الغطاء .

وتنتهى الدراما التلفزيونية ، ونسمع بداية الاعلانات . تنهض
تونى وتطفىء الجهاز . وتشرب آخر ما فى كوب اللبن ، وتجفف فيها
بقوطتها بمناية ، وتضع الكوب على المنضدة وتتجه الى نيك . وبدون أى
تهديد ، تضع ذراعيها حوله وتمنحه قبلة عاطفية . انها تحبه حقا .

تونى

(بعد القبلة) هاى .

نيك

هاى ، عليكى .

تونى

هل تقصد أن تلاعبنى ؟

نيك

نعم ، وان كنت لا أجيد هذا .

تونى

هل تريد دروسا ؟

نيك

بكم ؟

تونى

يكفى أن تأكل عشاءك مثل الصبى الصغير الشاطر .

نيك

وما هو الصنف الحلو ؟

توني

الدرس •

نيك

كيف يحدث انك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟

توني

كيف يحدث انك دائما تسمع بطريقة فاضحة ؟

نيك

انها نشأتى المتدينة •

توني

ها ها عليك •

يذهب نيك الى منضدة صغيرة فى الصالة ، ويلقى نظرة على بريد اليوم • وبينما هو يفعل ذلك تتحرك توني الى الموقد وتفحص الوعاء •

نيك

(مشيرا الى أحد الخطابات) ما هذا بحق الجحيم ؟

توني

(تملأ الأطباق بالطعام) ماذا ؟

نيك

هذا الخطاب من شركة ماى • بخصوص جهاز مطبخ جديد اشتريته أنت •

توني

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟

نيك

(يتجه اليها) أنت تعرفين جيدا أنك لم تخبرينى •

توني

آوه • حسنا ، لقد اشتريت جهاز مطبخ جديد •

نيك

لماذا بحق الجحيم ؟

توني

لأننا فى حاجة اليه •

نيك

لماذا لا تسألينى عن شيء مثل هذا قبل أن تنفقى كل هذه النقود ؟

توني

هاى • ألا تذكر ؟ اننى أعمل • ولى الحق أن أنفق جانباً من نقودنا • أو من نقودى •

نيك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج في يوم من الأيام ؟ سنحتاج وقتئذ لشراء منزل • ولعلنا أن ندخر من أجل هذا • إنك تنفقين النقود بنفس المعدل الذي يصعب به عدادى طول النهار • بسرعة مضاعفة •

توني

أنت جميل عندما تغضب • خذنى ! خذنى !

نيك

اننى جاد •

توني

هذه هى مشكلتك •

نيك

أمر مضحك للغاية •

توني

ما الذى اتفقنا عليه عندما قررنا أن نساكن معا ؟

نيك

صحيح ، صحيح • ولكننا قلنا أيضا انه بعد عامين سوف نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •

توني

يوم الثلاثاء

وتعطى نيك الشوك والملاعق والسكاكين والفوط • وينحرك هو الى المنضدة ، ويبدأ فى اعدادها • وتملأ توني الأوعية ، وتنقلها الى المنضدة • يجلسان الى المنضدة ويبدأن فى تناول الطعام •

نيك

اتفقنا • ما الذى سيحدث يوم الأربعاء ؟

توني

لا أعرف • مازلنا يوم الخميس •

نيك

استورى • قولى لى أنك لم تفكرى فى الأمر •

توني

(تتوقف عن الأكل ، وتضم شوكتها جانبا •)

لقد فكرت فى الأمر • ولكن يا نيك - اننى لا أعرف شعورى • أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعورى ، وهذه هى المشكلة • اننى أشعر أننى خائفة •

نيك

ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ أنت تعرفين اننى

لا أضربك •

تونى

(تضحك) ليس هذا هو الأمر • اعتقد اننى أخاف أن يسير
شيء ما فى الاتجاه الخطأ •

يبدأ نيك فى أن يقول شيئاً ، ولكنها توقفه •

اننى أعرف - أن لا شيء حتى الآن يسير فى الاتجاه الخاطئ •
ولكن - من الصعب أن أوضح • اننى أرى كثيراً من الزيجات
تتخطم حولنا • كاندى وبيل • وأختك • واعتقد أيضاً أن جنجر
وايدى على وشك الانفصال •

نيك

من أخبرك بهذا ؟

تونى

لا أحد • ولكننى اتحدث مع جنجر طوال الوقت • وهى
ليست سعيدة •

نيك

ما الذى يجعلها غير سعيدة ؟

تونى

(تهز كتفها) انها لا تخبرنى • ولكنها كذلك • ونحن على
وفاق يانيك • الآن • وبالطريقة التى نحن عليها • وربما
اننى لا أريد أن أهرق القارب • هل يمكنك أن تفهمنى ؟

نيك

لا •• (تنتهد تونى) •

ولكننى أفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأى
طريقة أخرى • ولهذا اعتقد أن هذه هى الطريقة التى تبقى
عليها •

تونى

ليست الى الأبد يانيك • مجرد فترة قصيرة أخرى • اتفقنا ؟

نيك

هل نحن مضطرون لاكل هذه الحشائش طوال الوقت ؟

تونى

(تضحك) انه غذاء صحى • كل ولا تتكلم •

قائمة متتابعة من اوضاع التصوير •

وضع التصوير ١ : اللقطة الرئيسية • تبدأ بلقطة متوسطة (الى
الركبة تقريباً) لتونى • تتراجع آلة التصوير الى الوراء لكى تضم جهاز
التليفزيون والباب ، ولكى تلتقط نيك وهو يدخل • وتبقى لقطة ثنائية

حتى يخرج نيك من مجال التصوير وتحفظ آلة التصوير بتونى • تحفظ بها وهي تقترب من جهاز التليفزيون ، وتطفئه • وتتابع تونى وهي تتحرك الى اليمين (تتحرك آلة التصوير وعربتها الى اليمين معا) وهي تتجه الى نيك • وتصبح اللقطة ثنائية ، ثم تقترب قليلا لكي تضيق اللقطة عليهما قليلا • وتستقر آلة التصوير على نيك وهو يتحرك الى المنضدة القهوة • وتستمر معه وهو يتحرك عائدا الى تونى ، لينقلنا الى لقطة ثنائية • وتستمر اللقطة ثنائية حتى يتحرك نيك الى المنضدة ومعه الشوك والملاعق والسكاكين وتبقى معه وهو يتحرك • وتدخل تونى فى اللقطة عندما يجلسان معا • وتحفظ اللقطة بهما الى نهاية المشهد •

وضع التصوير ٢ : على تونى وهي جالسة الى المنضدة وكوب اللبن فى يدها • وتبدو فى اللقطة الى وسطها • وتبقى حتى تخرج من اللقطة بعد أن تطفىء جهاز التليفزيون •

وضع التصوير ٣ : لقطة لنيك حتى وسطه عند الموقد •

وضع التصوير ٤ : لقطة لنيك تضم وجهه وصدره ، ملتقطة من جهة اليسار • وتدخل تونى فى اللقطة فنتابها وهي تصل الى نيك • وتبقى اللقطة كذلك حتى يخرج نيك منها متجها الى المنضدة القهوة •

وضع التصوير ٥ : تبدأ اللقطة ضيقة حول نيك • تدخل تونى فى اللقطة ، فتصبح لقطة ثنائية ضيقة من فوق الكتف • وتستمر اللقطة حتى يخرج نيك منها •

وضع التصوير ٦ : لقطة لتونى حتى وسطها عند الموقد • وتبقى كذلك حتى تتحرك تونى خارج اللقطة عندما تذهب الى المنضدة • وتضيق اللقطة لتكتفى بالصدر فقط كما هو مطلوب عند جملة « عندما تفضب » •

وضع التصوير ٧ : وجه تونى وصدرها عند الموقد • ويبقى الوضع كذلك حتى تخرج تونى من اللقطة •

وضع التصوير ٨ : لقطة ثنائية متوسطة عبر نيك الى تونى عندما يجلسان معا الى المنضدة • حدود الصورة معلمة عند بداية اللقطة قبل أن يجلس نيك داخلها • ثم يجلس نيك وتونى داخل اللقطة • ويبقى الوضع الى نهاية اللقطة •

ملحوظة : غالبا مالا يكون المثل داخل اللقطة عند بداية التصوير ، أو عندما يقول المخرج « حركة » • وفى هذه الحالة ، يكفى للممثل أن يكون خارج حدود الصورة بخطوة أو أكثر ، وإن كان من المفروض أنه قادم من مكان أبعد • وعندما يقول المخرج « حركة » يتحرك الممثل المسافة الضرورية فقط لكي توحى بالجزء الأخير من الحركة وباستقراره داخل الصورة • ويفضل المخرج هذه الحركة لأنها تعطى أحيانا « قطعا » أكثر إشارة •

وضع التصوير ٩ : لقطة قريبة لتونى وهي جالسة الى المنضدة •

- تبقى كذلك طوال اللقطة •
- وضع التصوير ١٠ :** لقطة قريبة جدا لتونى وهى جالسة الى المنضدة •
- تبقى كذلك طوال اللقطة •
- وضع التصوير ١١ :** لقطة الى الوسط لنيك عند الباب • حدود الصورة معدة وفق التكوين الأخير لللقطة قبل أن يدخل نيك ويسير الى وضعه • وتبقى اللقطة معه حتى يخرج منها ليتجه الى الدولاب •
- وضع التصوير ١٢ :** لقطة ثلاثة أرباع (الى الركبة) لنيك عند منضدة القهوة • وهو سيسير ليدخل اللقطة • وتبقى اللقطة معه حتى تعطيه تونى الشوك والملاعق والسكاكين ، تحافظ عليه فى نفس الحجم طوال اللقطة •
- وضع التصوير ١٣ :** نيك بكامل صدره عند منضدة القهوة • يبقى الوضع كذلك حتى تعطيه تونى الشوك والملاعق والسكاكين •
- وضع التصوير ١٤ :** لقطة متوسطة (الى الخصر) ثنائية من تونى الى نيك وهما جالسان الى المنضدة • سيجلسان أثناء اللقطة • ويبقى الوضع كذلك خلال اللقطة كلها • يجب أن يتفق هذا التكوين مع ذلك فى الوضع ٨ •
- وضع التصوير ١٥ :** لقطة قريبة لنيك جالسا على المنضدة • سيدخل اللقطة وهو يجلس ، ويظل الى آخر اللقطة • يجب أن يتوافق التكوين مع ذلك فى الوضع ٩ •
- وضع التصوير ١٦ :** لقطة قريبة جدا لنيك • سيدخل اللقطة وهو يجلس • ويظل كذلك الى آخر اللقطة • يجب أن يتوافق التكوين مع ذلك فى الوضع ١٠ •
- وضع التصوير ١٧ :** لقطة لنيك الى آخر صدره ، واقفا أمام الحوض، مصورة من الجانب اليمين • وستدخل تونى فى اللقطة لتعطينا لقطة منه اليها • يجب أن يتوافق التكوين هنا مع ذلك فى الوضع ٤ •
- وضع التصوير ١٨ :** لقطة ضيقة من فوق الكتف عبر نيك الى تونى • تبدأ اللقطة على نيك وتسير تونى الى وضعها • يجب أن يتوافق التكوين مع ذلك فى الوضع ٥ •
- وضع التصوير ١٩ :** نيك عند الدولاب ، يعلق جاكنته • سيدخل الى اللقطة • وتبقى اللقطة كذلك الى أن يخرج منها •

ستديو التليفزيون

ان أغلب استديوهات هوليوود التي تستخدم لتصوير العروض التليفزيونية على شرائط فيديو عبارة عن استديوهات سينمائية بعد ان تم تحويلها وتعديلها ، وليست كل الاستديوهات المعدلة قد تم تصميمها بنفس الطريقة ، الا ان رسوماتها متماثلة بصفة عامة . اذ تمت فيها تغطية الأرضيات الخشبية بالخرسانة أو بمادة أخرى صلبة ولكن ملبسة لتسمح بسير عربات آلة التصوير دون أى اهتزاز . كما تم بناء حجرات التحكم (الكنترول) لتضم منضدة التحكم (الكونسول) وليعمل بها المخرج والمدير الفني والمخرج المنفذ ومساعد البرنامج والمسئول عن مزج الصوت . وأحيانا ما تضم هذه الحجرة أيضا مدير الاضاءة والمسئولين عن التحكم فى شرائط الفيديو بمعداتهم .

ومازال هناك بعض الاستديوهات المعدلة دون أن يكون لها حجرة تحكم control booth . فهناك وحدات متنقلة خارج الاستديو تقوم بهذه المهمة ؛ اذ تضم العاملين ومعداتهم ، بينما لا يضم الاستديو نفسه الا المناظر والممثلين وآلات التصوير وأذرع الميكروفونات والاضاءة . أما استديوهات التليفزيون الحقيقية (كما هو الحال فى مدينة تليفزيون سى . بى . اس .) فتختلف عن الاستديوهات المعدلة من عدة نواحي . ان حجرة التحكم بها دائمة مستقرة . ومصايبح الاضاءة التى يسهل رفعها وخفضها من التواشير الثابتة تختلف عن تلك المثبتة فى سقالات خشبية أو فى حوائط المنظر . كما أن حجرات خلع الملابس وحجرات الماكياج وأماكن الراحة ومخازن الملابس من السهل الوصول اليها . ان هذا المجمع كله أحسن توزيعا وأفضل أداء .

ان حجرة التحكم عبارة عن أجوبة الكترونية . لوحة من الزواير والمفاتيح والمقابض على منضدة التحكم console table تسمح للمدير الفني بأن يغير الصورة التى تخرج على الهواء . وبمجرد الضغط على زر أو يتم ارسال الصورة من أحد آلات التصوير المتعددة التى تصور البرنامج أو من أحد الشرائط السينمائية أو من إحدى الشرائط الثابتة ، المعدة خصيصا

للعمل الى جانب آلات التصوير . ان لوحة التحكم تضم أيضا وسائل أخرى تسمح بالزج وبالاختفاء أو الظهور التدريجي وبالطبع المزدوج وبالمسح (أى مسح الصورة من جانب الى آخر لتحل محلها صورة أخرى) وبهؤثرات خاصة متعددة يمكن أن تظهر على شاشة التليفزيون .

ولوحة التحكم مصممة بحيث يمكن أن يجلس إليها كل من المخرج والمدير الفني والمخرج المنفذ ومساعد البرنامج .

وتختلف مهام المخرج المنفذ حسب مكان الاستديو ، وحسب النقابة أو الاتحادات التى تحكم تلك المنطقة . ففى استديوهات سى . بى . اس . حيث الاتحاد هو « الأخوة الدولية لعمال الكهرباء » ، يقوم المخرج المنفذ بأعداد اللقطة للمخرج ، ويلفت نظر المصورين (وهم أربعة فى أغلب الأحوال) الى من ستتبعه كل لقطة تالية . فقد يقول على سبيل المثال : « آلة التصوير ٢ لقطة قريبة لهترى » أو « آلة التصوير ٣ استعد للقطة ثنائية » . ويعد المصور اللقطة المطلوبة مباشرة ، حتى تكون جاهزة عندما يريد المخرج أن يقطع إليها . لقد تم التدريب من قبل على جميع اللقطات بطبيعة الحال ، الا أن بعض البرامج التليفزيونية شديدة التعقيد بحيث يصبح دور المخرج المنفذ فى اعداد كل لقطة أمرا ضروريا جدا وجزءا هاما فى مرحلة التنفيذ .

وفى استديوهات اى . بى . سى . وان . بى . سى . ، حيث تتحكم « الجمعية القومية لمهندسى وفنىي الاذاعة » ، نجد أن مهمة المخرج المنفذ أثناء الاذاعة أو التنفيذ التليفزيونى لا تتضمن اعداد آلات التصوير . وإذا لزم الأمر يقوم بهذه المهمة المدير الفني .

وأيا كان من يعد اللقطات ، فإن المصورين لديهم كروت عليها قوائم اللقطات حسب تناوبها . وعند طلب كل لقطة يشير المخرج للمدير الفني ، وغالبا ما يتم ذلك بطرقة أصابعه ، فيضغط المدير الفني على الزرار المناسب أو مفتاح المؤثرات الخاصة فيسمح بنقل الصورة على الهواء أو الى شريط التسجيل . وبهذه الطريقة يتم تنفيذ اللقطات فى تناوبها الكامل .

والى جانب المخرج المنفذ فى حجرة التحكم يجلس مساعد البرنامج ، الذى عليه أن يتابع الوقت بكل دقة عند أى لحظة أثناء التصوير ، وأن يتأكد أن الحوار سليم ، وما الى ذلك . ونجد فى مرحلة التركيب أنه لا يمكن الاستغناء عن نسخة سيناريو مساعد البرنامج . فهذه نسخة دقيقة ، وهى السجل الوحيد لما دار فى كل لقطة ومتى حدثت .

وتوجد أمام منضدة التحكم أجهزة استقبال (مونيتر) monitors لمراقبة ما تصوره كل آلة تصوير مستخدمة ، الى جانب جهاز استقبال الخط line monitor . ونجد أثناء الارسل الحى (وهذا أمر نادر فى هذه الأيام) أن جهاز استقبال الخط هو الذى يوضح

الصورة النهائية التى يتم ارسالها « على الهواء » . وفى اثناء تسجيل العروض فان هذا الجهاز هو الذى يوضح الصورة المركبة التى سيتم ارسالها « على الهواء » للمشاهد الذى يتم تصويره وقتئذ . وفى أغلب البرامج التى يتم تسجيلها على شرائط ، يتم تسجيل كل اللقطات التى تصورها كل آلة تصوير على شريط منفصل لأغراض التركيب فيما بعد . وقد تصلح نسخة « على الهواء » تماما اذا تم تركيبها أثناء التصوير ، ونكون فى هذه الحالة قد اختصرنا وقت التركيب الى حد كبير . ونستخدم الشرائط الأخرى فيما بعد عند الطلب ؛ لتغيير الزوايا ولتسهيل القطع اختصارا للوقت أو لأى أسباب جمالية . ونستخدم هذه الشرائط أحيانا ، بحيث يمكن تركيب حلقة كاملة منها ، اللقطة تلو الأخرى . وتنطبق نفس الخطوات بصفة عامة على برامج التبلية والبرامج العاجلة ، الا أن مهمة التركيب فى هذه الحالة تكون فى أقل نطاق ممكن أو لا يكون لها وجود أصلا .

والى جانب حجرة التحكم توجد حجرة الصوت وحجرة الاضاءة . وحجرات الصوت فى مدينة تليفزيون سى . بى . اس . تسمح بالتحكم المنفرد فى أربعين ميكروفونا منفصلا الى جانب التحكم فى حيز الصدى وباقى المؤثرات الصوتية الخاصة . أما حجرة مدير الاضاءة فتسمح له بالاتصال بكل مساعديه الموجودين داخل قاعة التصوير (البلاتوه) وبالشخص المسئول عن لوحة الاضاءة التى تتصل بكل معدات الاضاءة بواسطة مفاتيح dimmers لاضعاف التيار تدريجيا . وأمام مدير الاضاءة أيضا أجهزة استقبال (مونيتور) حتى يمكنه أن يرى ما تبثه عليه الصورة .

ونجد للمزيد من تبسيط اجراءات تنفيذ برامج التليفزيون فى استديوهات سى . بى . اس . أن مكان تصنيع المناظر وورشة الدهانات ومخازن الملابس وحجرة المؤثرات الخاصة موجودة فى نفس مبنى الاستديوهات . انها فى الواقع مدينة تليفزيون حقيقية .

التنفيذ بعدة آلات تصوير

كانت البرامج في الأيام الأولى للتليفزيون تصور بثلاث أو أربع آلات تصوير فيديو ، ويتم إرسالها حية على الهواء ، بما في ذلك العروض الدرامية الأولى ، والتي كانت تستغرق نصف ساعة عادة . وعندما اتضح للناس أن التليفزيون سيبقى معنا ، بدأت برامج التليفزيون تتحول الى استخدام الشريط السينمائي ، مع استخدام آلة تصوير سينمائي واحدة في كل مرة ، بينما استمر تصوير البرامج الكوميدية بثلاث أو أربع آلات تصوير فيديو أمام جمهور حي . وكان برنامج « أحب لوسي » هو أول كوميديا تتحول من استخدام آلات التصوير الالكترونية الى عدد من آلات التصوير السينمائي ، مع الاحتفاظ بالجمهور الحي . والآن ، يتم تصوير اغلب الكوميديات بثلاث أو أربع آلات تصوير سينمائية أو الكترونية .

ونجد في حالة الممثل الذي يؤدي كوميديا تليفزيونية ، أن طريقة أدائه ترتبط بالمرشح أكثر مما ترتبط بالسينما . وهناك عدة أسباب لهذا : أولا ، يتم تصوير المشاهد كاملة دفعة واحدة مع تصويرها من ثلاث أو أربع زوايا مختلفة في وقت واحد . وكانت لقطات الاعداد الفردية لأجزاء مختارة تصور فيما بعد باستخدام آلة تصوير واحدة . ثانيا ، وجود جمهور فعلي كان يتسبب في ارتفاع منسوب جهد وصوت الممثل أعلى مما لو كانت نفس المادة تصور بآلة تصوير واحدة ويلتون جمهور . أن وجود الجمهور يعطى الممثل احساسا بضرورة الاتصال بما هو أبعد من مجرد الشخص الذي يخاطبه . أن مسافة الاتصال يحددها هذا الحد كبير وجود جمهور ، أكثر مما يحددها وجود آلة التصوير وذراع الميكروفون . كما تتطلب الكوميديا بصفة عامة جهدا أكبر مما تتطلبه التراجيديات، ووجود جمهور يزيد من هذا المطلب الى حد كبير .

وهناك تشابه آخر بين المسرح وبين التنفيذ بعدة آلات تصوير . إذ يستلزم التنفيذ بعدة آلات تصوير ، على العكس من التنفيذ بآلة واحدة ، تدريبات (بروفات) لعدة أيام قبل أن يتم تصويره أمام الجمهور ، كما في حالة المسرح . وعلى هذا يختلف الاعداد كثيرا عن حالة التنفيذ

بآلة تصوير واحدة ، وهو أكثر سهولة فى العادة لتوفر وقت للتدريب
يتيح للممثل أن يعمل وأن يفكر وأن يتناقش مع المخرج وأن يستمع وأن
يرتبط بالممثلين الآخرين أثناء بحثه عما سيكون عليه أدؤه فى النهاية .
وحالة التنفيذ بعدة آلات تصوير التى تختلف عن الكوميديا العادية
أمام جمهور حى ، هى حالة المسلسلات التليفزيونية التى تعالج مشكلات
الحياة المنزلية . فهنا يجب على الممثل أن يؤدى دوره فى مشاهد طويلة ،
كما يفعل فى المسرح ، ولكن دون وجود أى جمهور . وبما أنه لا يوجد
جمهور وبما أن المادة المكتوبة درامية ، فإن نوع الطاقة ، وخاصة الطاقة
الصوتية ، المستخدمة فى حالة التنفيذ بثلاث آلات تصوير ستبدو مفتعلة
ومبالغ فيها للغاية . أن مسافة الاتصال هنا هى نفس المسافة كما فى
حالة التنفيذ بآلة تصوير واحدة ، أن الممثل لا يحتاج الا للاتصال بالشخص
أو الأشخاص الذين يخاطبهم . وأيا كان الأمر ، يجب على الممثل ألا ينسى
أبداً أن منسوب الطاقة الداخلية يلزم أن يكون عاليا حتى لا تتوفر للأداء
القوى المحركة والاثارة . ولن يكون هناك فى العادة أى إعادة تصوير
لأجزاء مختارة ، مما يجعل الممثل يؤدى المشهد كله فى تتابع متدفق ، كما
هو الحال فى المسرح .

وتلخيصا لهذا وتفاديا لآى إرباك : يجب أن تظل الطاقة الداخلية
ومنسوب صدق الأداء على نفس المنسوب دائما ، أيا كانت الوسيلة التى
يعمل بها الممثل ، الفيلم السينمائى أو شريط الفيديو . أن ما يتغير من
حالة تنفيذ الدراما بآلة تصوير واحدة الى حالة تنفيذ مسلسلات مشاكل
الحياة المنزلية بعدة آلات تصوير ، هو الطاقة الجسدية والطاقة الصوتية .
ويتحكم فيها عنصران رئيسيان هما :

١ - الحاجة الى مزيد من الطاقة الصوتية فى الكوميديا عنها فى
التراجيديا .

٢ - تأثير وجود جمهور فى المسافة التى على الممثل أن يتصل من خلالها .
ويحتاج الممثل فى المسرح عادة الى أن يتصل بالجمهور البعيد عن
طريق الممثل الآخر . أما فى الفيلم الدرامى الذى يتم تنفيذه بآلة تصوير
واحدة أو فى مسلسلات المشاكل المنزلية ، فإن الممثل لا يحتاج الا للاتصال
بالممثل الآخر فقط . أن الجمهور (أو آلة التصوير) هنا قريب بحيث
يمكنك ألا تراعى مسافة الاتصال على الإطلاق .

الحركات الخطرة

قد يتطلب منك الدور أن تؤدي حركة خطرة أو بهلوانية في إحدى المرات . وإذا كانت الحركة المطلوبة معقدة وخطرة فعسلا فانصحك بالآلا تؤديها ، ما لم تكن مدربا عليها . ان السقوط البسيط قد يكون خطرا جدا عليك اذا لم تكن تعرف كيف تؤديه . أما السقوط من على ظهر حصان أو الوقوع من سيارة سريعة أو من موتورسيكل فهذا أمر خطر الى أقصى حد . وإذا كان السيناريو ينص على هذا فان شركة الإنتاج العاقلة ستدبر بديلا يؤدي هذا العمل نيابة عنك . دعه يتولى هذه المهمة . لا تلمسك بالشجاعة هنا ولا يجب أن تشعر وكأنك تنهرب من تادية عمالك ، لأنك اذا قمت بتادية الحركة الخطرة بنفسك فقد ينتهي الأمر بأن تكسر درعاك أو رجلك ، وربما تكسر رقبتك .

وعليك من جهة أخرى أن تتعلم كيف تؤدي بعض الأعمال البسيطة التي قد يتطلب الأمر منك تأديتها . يجب أن تتعلم كيف تسقط ، لأنك ستحتاج الى تنفيذ هذا في بعض الأحيان خلال مزاولتك لهذه المهمة ، فقد تصاب ببعض الطلقات ، أو تنعثر في سيرك ، أو تنال ضربة على رأسك . أو ما الى ذلك . تعلم كيف تتلقى ضربة وتترنح على أثرها . تعلم كيف تواجه ضربة دون أن تلمس الشخص الآخر أو نفسه .

ويتم تزييف الارتفاعات دائما ، فأنبت في أمان اذا كان عليك أن تسقط من ارتفاع ما ، ولكن تأكد أكثر من مرة من مدى الأمان في مكان سقوطك . وفي إحدى حلقات المسلسل التليزيوني « الذروة » كانت أرضية المنظر حيث كنا نعمل ، تحمل علامات بشريط لاصق . وجاء الى ادوارد ج. روبنسون في إحدى اللحظات (وكنت وقتئذ المخرج المنفذ) وسألني عن حافة البلكونة التي كان من المفروض أن يمسير عليها وهو ينقل من بلكونة الى أخرى . فقلت : « سيكون عرضها حوالي خمسة وأربعين سنتيمترا » . فقال : « أنا لا يقلقني عرضها ، ولكن ما مقدار ارتفاعها عن أرضية قاعة التصوير ؟ » قلت : « سيكون ارتفاعها حسب الخطة حوالي خمسة عشر سنتيمترا ، وبالتالي فلا مبرر مطلقا لكي تقلق » . وكان

جوابه : « هناك الكثير لكى أقلق بسببه • لقد كانت أسوأ حادثة تعرضت لها عندما كان على أن أسقط من سجادة » •

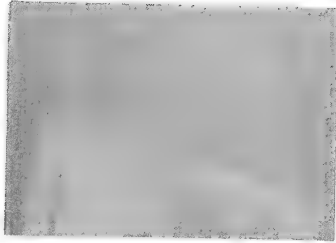
ولا يمكنك أن تتفادى خلال مزاوتك المهنة التمثيل أن تتعرض مرة لأن تضرب شخصا أو أن يضربك شخص • ومن الواضح انك عندما تشاهد وجلين على شاشة التليفزيون وهما يوجهان لأحدهما الآخر ضربات تكسر العظام فى الوجه أو فى الجسم ، فانهما فى الواقع لا يضربان بعضهما على الاطلاق • انهما يوجهان كل ضربة بمنتهى العناية بحيث تخطئ هذها ولكن بطريقة لا تتمكن بها آلة التصوير من كشف ذلك • والأهم من هذا أن الشخص الذى يتلقى الضربة يتلقاها بطريقة يجعلها تبدو حقيقية • ان الجزء من جسمه المروض أن يتلقى الضربة يتحرك فى اتجاه حركة اليد أو الشيء الذى يضربه ، كما لو كان قد تم ضربه فعلا • كما أنه من المهم بطبيعة الحال أن يؤدي الممثل الاستجابة المناسبة من احساسه وجسده للآلم الذى تسببه الضربة •

وإذا صفعك أحد على وجهك ، فيجب أن تتحرك رأسك فى نفس اتجاه حركة اليد التى صفعتك ، مع ضبط توقيت حركتك بحيث تحدث عندما تفصل اليد الى وجهك • أما إذا تحركت قبل أن تفصل اليد الى وجهك فسوف ينكشف هذا التوقع للمتفرج ، وتبدو الصفعة مزيفة • وإذا تأخرت فى حركتك فانك إما تتلقى الصفعة فعلا وإما تبدو وكأنك لا تستجيب لها • • والاحتمال الأول غير مريح لك ، الثانى غير مريح للمتفرجين •

ومن الضروري فى المسرح أن تكون الصفعة صفعة حقيقية ، لأنه ليس من الممكن لأحد أن يزيّف الصوت الذى يصاحبها • أما فى السينما فيمكن اضافة الصوت فيما بعد ، وما لم يرد المخرج أو الممثل أن تكون الصفعة حقيقية ، فانه يمكن تزييفها بسهولة • أما الضربة بقبضة اليد عن قرب فلا يمكن أن تكون حقيقية ، فى المسرح أو فى السينما •

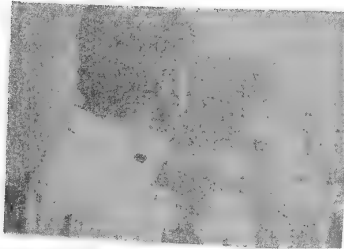
دعوى اكرر هنا أن المتلقى للضربة هو الذى يجعلها تبدو حقيقية • إذا كنت المتلقى فعليك أن تتدرب مع الشخص الذى سيوجه اليك الضربة بحيث تدبر العراك بمنتهى العناية ، سواء كانت ضربة واحدة أو عشرة • وإذا كانت الضربة موجهة الى وسطك فلا بد أن تتسبب فى أن تنحني للامام أو تخطو الى الوراء وتقع على ظهرك ، حسب ما تتطلبه هذه المشاحة • وإذا أصدرت صوت تالم عند تلقى الضربة فإن هذا يساعد أيضا • لا تشغل بالك بمدى جودة صوت التالم أو ما إذا كان سيتم استخدامه من عدمه ، فهذا لا يهم • إذا كان صوت التالم غير صالح ، يمكن اضافة صوت تالم أكثر صلاحية فيما بعد • ان حقيقة انك تصدر صوت تالم يساعد على أن تبدو تلك اللحظة حقيقية • وهذا هو ما يهم •

ولا تخشى أن تمايل بجسمك فى استدارة كافية تجاه الشخص



الصورة ٧٠ توجيه الصلعة من وجهة نظر آلة التصوير .

الذى تتعاكس معه ، ولكن تدرب على هذا مع ذلك الشخص أولا بحيث تدركان معا توقيت كل منكما والمسافة الكافية لكي تنفذا هذا المشهد .
وعندما توجه صلعة أو ضربة الى وجه الشخص الآخر يجب أن تكون فى حركة دائرية ، أى أن تكون الحركة دائرية كاملة ، وليست حركة قاطعة قصيرة . ومن وجهة نظر آلة التصوير ، يلزم أن تختفى يدك وراء وجه الشخص الذى تصلحه (الصورة ٧٠) ثم تمر أمامه لاستكمال الحركة ، ويدير الشخص المتلقى رأسه فى اللحظة المناسبة حتى يمكن لهذه الحركة الدائرية أن تتم .



الصورة ٧١ : توجيه الصلعة عندما يكون الوجه واليد معجوبين بالنسبة لآلة التصوير .

وإذا كانت آلة التصوير فى وضع بحيث لا ترى وجه المتلقى ولا اليد (الصورة ٧١) ، فكل ما عليك أن تحرك يدك حركة دائرية أمام الوجه بحيث تبعد عنه بضعة سنتيمترات فقط دون أن يلحظ المتفرجون أنك قد تفاديته .

ولا توجه لكمة من تحت لفوق نحو ذقن خصمك ، فهناك حدود لأين يمكن أن تذهب رأس المتلقى ، والا فإن اللكمة ستسبب ضررا واضحا . وللسبب نفسه ، لا توجه لكمة مباشرة الى وجه المتلقى . يجب أن تمر اللكمة عبر الوجه من جانب الى الآخر ، ويلزم تصويرها مع تحريك الرأس أو تحريك الرأس والجسم ، ومع سقوط الجسم أحيانا ، ويتوقف الأمر على من الذى يتعارك وما المفروض أن تكون عليه شدة اللكمة . وتأكد عندما توجه لكمة ، من أنك تلف فى حركة دائرية وكأنك تقصد ذلك ، وتأكد من أنك لن تصيب الشخص الآخر .

ان المعارك الجيدة حقيقة التى تشاهدها على الشاشة يتم تنفيذها بواسطة أشخاص متخصصين فى تأدية الحركات الخطرة stunts قد تم تدريبهم على هذا بعناية ، وهم فئة متخصصة من أكثر العاملين فى هوليوود احترافا . ويتم تصوير مشهد العراك فى لقطات رئيسية ، باستخدام رجال الحركات الخطرة ، ثم يعاد تصوير أجزاء من الحركة فى لقطات قريبة للممثلين الأصليين ، لكى نجعل المتفرجين يعتقدون أن الممثلين هم الذين يتعاركون معا . ومن الواضح أنه يجب أن يتشابه رجال الحركات الخطرة مع الممثلين الأصليين بقدر الامكان ، وأن يرتدوا نفس ملابسهم ، حتى لا يشك المتفرجون ولو للحظة واحدة فى أن الممثلين الأصليين هم الذين يتشاجرون فى الحقيقة .

ولابد من أن أؤكد هنا أهمية أن تتدرب على تلقي اللكمات وتوجيهها . كنت أؤدى دورا صغيرا فى فيلم يقوم ببطولته دانا أندروز ، وعندما أعلنت عن وصولى الى مكان التصوير عرفت أن أندروز لن يتواجد فى مكان التصوير لعدة أيام ؛ لأن المنطقة التى حول احدى عينيه قد اسودت . فى أحد مشاهد العراك كان الممثل الذى وجه اليه اللكمة مهملا الى حد انه أصاب دانا أندروز فعلا فى وجهه . لقد كلف هذا الإهمال الشركة آلاف الدولارات ، كما تسبب فى قدر كبير من المضايقة للممثل أندروز . وأنا متأكد اننى لا أريد أن أتلقى لكمة قوية فى أنفى ، وأعتقد أنك تشاركنى نفس الاحساس - كما أنك لا تريد أيضا أن تتسبب فى إصابة بطل الفيلم (أو أى شخص سواء) بدائرة سوداء حول عينه .

القسم الخامس

مهنة السينما والتلفزيون

كيف تبدأ مهنتك

دعنا نبحث الخطوات التى يمر بها الممثل منذ أن يصل الى هوليوود لأول مرة حتى تأتى اللحظة السحرية التى يسمع فيها المخرج لأول مرة وهو يقول : « اقطع » فى نهاية أول أداء رائع له .

اننى اعتقد عن صديق انه اذا توفرت لك القدرة والاصرار على أن تصبح ممثلا ، واذا امكنك أن تتحمل الاحباطات التى قد تصيبك ، فانك ستنتهى الى أن تتخذ من التمثيل مهنة تكتسب منها ، حتى وان كنت لن تصير نجما . يجب أن تكون مصرا ، وأن تعمل وتعمل وتعمل وأن تستمر فى العمل لكى تستكمل حرفتك . . . وأن تحرر آلتك وتطورها حتى اذا سبحت الفرصة كنت أنت مستعدا لها .

والخطوة الأولى هى أن تختلط مع ممثلين آخرين وتندمج معهم . وانها لفكرة جيدة أن تنضم الى فصل دراسى أو مكان للتدريب ، على أن يكون طابعه هو الاحتراف ، بحيث تواصل آلتك تدريبها وتحافظ على تكوين خبرتك وتنميتها . واذا أسعدك الحظ وكان لك مدرس يمكنك أن تثق فيه فانتظر حتى يشعر هذا المدرس أنك قد أصبحت مستعدا لكى تبدأ . وعندئذ يلزم أن يكون لك وكيل .

وليس من السهل أن تحصل على وكيل . ان أغلب الوكلاء يطمعون عن قبول المبتدئين ما لم يتوفر لهم سحر خاص . ان الأمر يستدعى من الوكيل المزيد من الجهد والاعناء لكى يقنع الاستديوهات بأن تفاعم بقبول أحد الممثلين الجدد ، وعندما يتم هذا العناء يكون كل ما حصل عليه هو أجر عمل يوم واحد لك بحوالى ٢٠٠ دولار ، يكون نصيبه منها هو المبلغ البائل ٢٠ دولارا ، وهو أقل مما أنفقه على تناول وجبة الغداء فى ذلك اليوم .

اذا ماذا تفعل ؟ أحصل أولا على قائمة وكلاء ممثلى السينما ، المعتمدين من رابطة ممثلى السينما فى طريق سانسييت فى هوليوود . لا تتعاقد مع أى وكيل غير معتمد من الرابطة ، لأن الوكلاء غير المعتمدين لا يمكنهم - أو يصعب عليهم - التعامل مع المسئولين عن توزيع الأدوار فى أفلام

السينما أو عروض التليفزيون • ولن توجد فرصة لكى يفعل شيئا مفيدا من أجلك وقد ينتهى به الامر لأن يسئ استغلال مواهبك •

اما الوكيل المعتمد فلن يتقاضى منك شيئا لكى يملك • انه لن يأخذ بنسأ واحدا من نقودك الا عندما تستلم شيك أجرك ، الذى يقطع منه ١٠ فى المائة - لا أكثر ولا أقل • واذا طالبك أى شخص بخلاف هذا لكى يملك ، اهرب منه فورا •

أما مديرو الأعمال فهذا أمر مختلف ، الا أن التعاقد معهم ينظمه قانون الولاية ، ويجب أن تراجع هذه القوانين بعناية اذا ما اتصل بك أحد مديري الأعمال •

ولن تحتاج كممثل الى وكيل ومدير أعمال فى وقت واحد ، الا اذا أصبحت نجما كبيرا • واذا حدث هذا فافحص احتياجاتك جيدا واتخذ قراراتك بناء على هذا • ولكى تحصل على وكيل ، ارسل فى نفس الوقت خطابات وصورا فوتوغرافية - أقصد صوراً فوتوغرافية جيدة التقطها مصورون محترفون فى أوضاع مختلفة - الى عشرين أو ثلاثين وكىلا ، تطلب منهم تحديد موعده • وادعوا الله أن يرد عليك ثلاثة أو أربعة منهم ، وأن تقدر على اقناع واحد منهم بأنه سيصبح مليونيرا اذا ما تعامل معك • واذا لم تؤد الخطابات الى أى نتيجة ، فأفضل ما يلى هذا هو أن تنضم الى مجموعة يمكنك أن تمثل معهم ، حتى تتاح الفرصة لكى يراك بعض الوكلاء وبعض رجال هذه الصناعة ، ولكن حذار أن تعمل مع هواه غير مدرين • اعمل مع مجموعة من المحترفين فى مسرح أو فى فصل دراسى • وتأكد فى الحالة الأخيرة من أن المدرس ملم تماما باحتياجات المهنة وأوساط السينما والتليفزيون •

ستحتاج الى صور فوتوغرافية ، عليك أن تختار منها بعناية • أولا : لا تندفع نحو أحد المصورين • لن تحتاج الى صور الا عندما تكون مستعدا للبحث عن وكيل • واذا تعجلت فى الحصول على الصور ، فقد تجد عند الحاجة أن مظهرك قد تغير ، وأن الصور التى تريد منها أن تعبر عنك تختلف تماما عما فى حوزتك • واذا أبدى أحد الوكلاء اهتمامه بك ، فقمه تطلب نصيحته عن نوع الصور المطلوبة وأين يمكنك الحصول عليها •

يجب أن تحصل على نوعين من الصور • أولا ، أنت تحتاج الى صور للوجه أو للوجه والصدر بحيث تعبر بدقة عما أنت عليه • يجب ألا تكون ملتقطة فى أوضاع (بوزات) مفتعلة ، بحيث لا يظهر أى اختلاف بينها وبين ما أنت عليه عندما تسلم مكتب أى شخص للقاءه • هذه الصور لغرض العمل كممثل •

وستحتاج أيضا الى صور بفرض العمل فى الإعلانات • اذا كنت مهتما بالإعلانات • وفى هذه الحالة ستحتاج الى مجموعة من الصور لك

فى عدة أوضاع وفى أزياء مختلفة ، مطبوعة على صفحة واحدة أو على صفحتين مطويتين . هذه الصور يجب التقاطها فى أوضاع محددة لكى تعطى من سيستعين بك مستقبلا فكرة مناسبة عما يمكن أن تظهر عليه من تنوع . ولتذكر ، أن الأشخاص الذين سيدفعون لك عن الظهور فى الاعلانات لا يهمهم جودة تثيلك بقدر ما يهمهم نوع الشخصية التى يمكنك أن تؤديها لفترة قصيرة من الزمن . هل يمكنك أن تكون مضحكا ؟ هل يمكن أن تبدو قويا ؟ هل تتمتعين بأنوثة كافية ؟ هل أنت مثير جنسيا ؟ هل يمكنك أن تقنعهم بأنك تصلح كعامل فى محطة بنزين لبيع زيت معين ؟ أو أنك بحار يجب استخدام « أولد سبايس » ؟ أو أنك تصلحين كسيدة تواطى على لعب التنس مع أكل نوع معين من اغذية الاقطار ؟

كلمة للتحذير : قبل أن تستقر على أحد المصورين ، افحص عمله بقدر ما يمكنك . فهناك المصور الجيد ، وهناك أيضا المصور الردى . وإذا اتجهت الى مدرس أو مدير أعمال أو وكيل يصير على أن تتعامل مع مصور معين ، فكن حذرا . من المحتمل أن يكون الشخص الذى رشع هذا المصور يتقاضى منه عمولة فى الخفاء ، وأن الصور ستكون من الدرجة الثانية .

وهناك أماكن عديدة تعتبر نفسها « مركز تعيين المواهب » ، وهذه تتقاضى منك مصروفات ، وترسلك الى مصورها الخاص ، ثم ترسل صورتك مع عشرات لآخرين سواك ، الى عهد من المديرين المسئولين عن توزيع الأدوار ، وهم يعتبرون أنهم بذلك قد قدموا لك « خدمة » وقاموا بالواجب . لا تأكله من أن هناك عددا من المصورين للاختيار من بينهم ، وانك أنت صاحب الحق فى الاختيار . يجب أن ترضى أنت عن النتيجة وأن تكون فخورا بالصور التى ترسلها .

وبعد أن تطمئن الى وكيلك ، تسألى مرحلة أن تذهب لحضور « المقابلات » . وهناك تسنع لك فرصة مقابلة بعض المديرين المسئولين عن توزيع الأدوار ، ثم تأمل بعد ذلك أن تحصل على فرصة قراءة أحد الأدوار .

وقلما يكون المطلوب هو القراءة الباردة ، كما سبق أن شرحت من قبل ، فلن يطلب منك مخرج أو منتج أن تقرأ جزءا من السيناريو دون أن يتيح لك فرصة الاطلاع عليه من قبل ، الا لو كان فريبا . ان أهم ما يرغب فيه أن يجدهك لا تقا تماما للدور . وإذا لم يعطك فرصة الاطلاع على السيناريو قبل أن تقرأه أمامه ، فانه لا يعطيك الفرصة الصحيحة لكى تثبت صلاحيتك لتأدية الدور .

وجرت العادة على أن تحصل على نسخة من السيناريو ، أو على الصفحات التى تضم المشاهد التى ترتبط بفورك ، وتمنع مهلة تتراوح بين عشر دقائق وساعة كاملة ، لكى تدرس الدور قبل القراءة . ثم تجد

نفسك ، في أغلب الاحتمالات ، في مواجهة عدد رهيب من الناس يتكون من المسئول عن توزيع الأدوار ومخرج الفيلم والمنتج والمنتج المنفذ ومدير الإنتاج ومدير الاستديو وسكرتيرة لتدون بعض الملاحظات أو لتقرأ معك . وقد يكون المسئول عن توزيع الأدوار هو الذى يقرأ معك ، أو يقوم بذلك المخرج أو أى شخص آخر من الموجودين في الحجرة . لا يمكنك أن تتأكد مقدما ان كانت الفرصة ستسنى لك لكي تعمل مع ممثل أم اذا كنت ستقرأ دورك أمام صوت رتيب يقلمه أى شخص متاح على وتيرة واحدة . وقد لا تحصل على أى قرار أو تقييم بالنسبة لقراءتك فور تنفيذها . ان المختصين بتوزيع الأدوار لا يحددون موقفهم الا بعد أن يلتقوا مع جميع الممثلين المذكورين في الكشف . وعلى وكيك أن يلتقط الكرة وأن يبحث ان كنت أنت من اختاروه للدور ، أو أن يعمل بكل طاقته لكي يقنعهم بأنك أصلح اختيار لهذا الدور . وإذا كانت الأمور تسير في مجراها الطبيعي فانك لن تحصل على أول عشرة أدوار أو عشرين دورا في طابور محاولاتك . أما اذا كنت صالحا ، وإذا استمرت في العمل والاجتهاد وكنت مصرا وإذا حافظت على رفع رأسك وروحك المعنوية ، فانك ستحصل عاجلا أو آجلا على ذلك الدور الأول ، وسيتم تحطيم الجليد .

واليك كلمة تشجيعية فيما يختص بالقراءة . ان الأشخاص الذين تقرأ امامهم هم أسدقاؤك ، وليسوا أعداءك . انهم في صفك ، وليسوا ضدك . وليس لديهم أحب من أن تكون أنت الاختيار الأمثل للدور المطلوب . وإذا كنت كذلك ، فلا يعنى هذا أنك قد سهلت عليهم مهمتهم فقط ، بل تكون المهمة قد انتهت ، وهذا خير يرحبون به تماما . وقد يكونون في قمة تبرمهم من مهمة توزيع الأدوار ويريدون أن ينتقلوا منها الى أعمال أخرى . انهم يتمنون لك أن تكون ممتازا لكي ينتهوا من هذه المهمة ويرفعوا أيديهم منها . تذكر ، عندما تدخل مكتبا مليئا بأشخاص لهم مناصب مبهرة ، انهم يريدون لك أن تكون صالحا للدور .

ولن تنتهى مشاكلك لأنك قد حصلت على دورك الأول . الا أن الحصول على الدور الأول أمر صعب ، ويمكنك بعده على الأقل أن تقول : « نعم ، لقد عملت في السينما من قبل ! وأنا أحمل بطاقة عضوية في رابطة ممثلي السينما » .

أما عن البطاقة المروغة لرابطة ممثلي السينما ، فإن الحصول عليها يشكل حلقة مفردة . لا يمكنك أن تحصل على أول دور لك الا اذا حصلت على بطاقة عضوية من رابطة ممثلي السينما ، ولا يمكنك أن تحصل على بطاقة عضوية رابطة ممثلي السينما الا اذا حصلت على أول دور لك .

وفي وقت تدوين هذا الكتاب ، تقوم رابطة ممثلي السينما بتوقيع غرامات على المنتجين الذين يتعاملون مع أشخاص ليسوا أعضاء في الرابطة في أدوار تقل مدة تنفيذها عن ثلاثة أيام ، ولذا نجد أن المنتجين يتمنعون

عن اسناد أدوار صغيرة الى ممثلين جدد ، حيث يجب أن يبدأ الممثلون الجدد . ولكن توجد فقرة في عقود الرابطة تسمح للمنتج أن يتعاقد معك . دون التعرض لتوقيع أى غرامة ، اذا كنت قد درست لفترة مقبولة فى مدرسة محترف بها وانك تنوى بوضوح أن تتخذ التمثيل كمهنة لك . فليهدأ بالك اذا .

لنفترض الآن أنك قد حصلت على الدور . ما الذى يحدث ؟ انك تخرج عن طورك أولا من شدة الفرح ، وعليك أن تسحق الرغبة الطاغية فى داخلك لأن تقبل وكيلك . وقد تمر بعد ذلك باحساس عميق من اليأس لأنك « تصرف » انك لاتصلح للدور بالقدر الكافى . ثم تستلم نسخة من السيناريو (ان كنت محظوظا) او مجرد الصفحة أو الصفحات التى تتضمن دورك . ادرس هذه الصفحات جيدا . وانها لفكرة صائبة تماما عند هذه المرحلة أن تعود لتقرأ الجزء الخاص بالتحضير ودراسة الدور كما ورد فى هذه الكتاب من قبل ، فهما صغر الدور أو كبر فان طريقة الدراسة لا تتغير .

ان تحضيرك للفيلم يعتمد عليك فقط فى أغلب الأحيان ، وبالتالى فالأمر هنا أصعب كثيرا من حالة التحضير فى المسرح . فهناك لديك ميزة توفر الساعات تلو الساعات من التدريب مع الممثلين الآخرين ، بحيث ان العمل الذى تؤديه وحدك فى المنزل يتضاعف هنا مع العمل مع باقى الممثلين والمخرج . أما فى السينما فيجب أن تؤدى كل تحضيرك فى منزلك .

يجب أن تعرف دورك تماما لكى يمكنك أن تؤديه جيدا ، حتى ولو لم تتلق أى مساعدة من المخرج أو من الممثلين الآخرين . يجب أن تكون مستعدا لكل شيء بحيث لا يؤثر فيك أى شيء يحدث فى مكان التصوير ، سواء كان ذلك عطلا آليا أو ثورة غضب من شخص ما أو إعادة كتابة للمشهد فى آخر دقيقة . وقبل كل شيء ، يجب أن تكون مستعدا تماما بحيث تحضر الى مكان العمل ولديك فكرة واضحة عن كيف ستؤدى دورك . ومع ذلك تكون على قدر من المرونة بحيث اذا لم يرضى المخرج عن طريقته وأراد أن يغير اتجاهه بمقدار ١٨٠ درجة ، يمكنك أن تفعل هذا وتقدم أداء يرضيه ويرضيك دون أى توتر أو جهد زائد .

وعادة تسنح لك فرصة التدريب على اللقطة مرتين فى مكان التصوير . واذا كنت سعيده الحظ يمكنك أن تتدرب عليها مع الممثل الآخر أو الممثلين الآخرين قبل اجراء التدريب الذى يطلبه المخرج . ويوجد فى بعض المواقع مدرب للحوار ، وقد يتسع وقته ويرحب بأن يستعجه الدور معك .

لا يمكنك أن تتوقع أكثر من فرصتين من التدريب قبل استبعادك مؤقتا من مكان التصوير لكى يستكمل مدير التصوير اضاءة المنظر

استعدادا للتصوير . وقد يستغرق ضبط الاضاءة وباقي النواحي الفنية دقائق معدودة ، وقد يمتد من نصف ساعة الى ساعات . وقد يستدعيك المخرج لكي تتدرب مع باقي الممثلين الى حين ينتهى المكان للتصوير . واذا لم يحدث هذا ، اتجه أنت الى زملائك الممثلين واقترح عليهم أن يتدربوا انتم وحدكم . ابحث عن كل فرصة للتدريب بقدر الامكان قبل أن يبدأ تصوير اللقطة .

ومن واجبك أن تبقى قريبا وأن تحافظ على علاقتك بدورك وبما قد تدربت عليه لتؤكد . سيتم استدعاؤك حالا لكي تؤديه مرة أخرى . وقد يكون هذا آخر تدريب لك على هذه اللقطة قبل أن يقول المخرج : « هيا بنا ننفذ اللقطة » .

وبما أن تصوير الفيلم لا يتم بنفس تتابعه ، فمن المفضل هنا ان تقرأ السيناريو في وقت انتظار ضبط الاضاءة ، وأن تدرس المشاهد التي تسبق مباشرة المشهد الذى تنوى تمثيله . من المهم جدا أن تفعل هذا ، لأن المشهد التالى عبارة عن جزء من تتابع ، وهو يرتبط بما حدث قبله . وعلى هذا ، ولكي تعرف بالضبط أين يجب أن تكون عاطفيا وفكريا وجسديا وحسيا في بداية هذا المشهد ، يجب أن تعرف أين كنت عندما ظهرت أخيرا على الشاشة وما الذى حدث لك فيما بين اللقطتين . وعندما يقول المخرج « حركة » (أكتش) يجب أن تكون قادرا على أن تبدأ اللقطة عند المنسوب العاطفى والجسدى المطلوبين .

والمخرج مسئول عن التأكد من توفر التتابع العاطفى ، وكذا تتابع الطاقة والأداء العام . الا أنه لا يوجد ما يضمن انه يمكنه أن يوفى هذا المسئولية حقها ، أو انه يدرك أن الطريقة التى تؤدى بها هذه اللقطة سوف ترتبط نهايتها ببداية لقطة أخرى سوف تؤدىها في وقت ما في المستقبل . والحماية الوحيدة التى تتوفر لك هي أن تلم بمهنتك جيدا بحيث اذا لم تجد عونا من المخرج - وهذا يحدث أحيانا للأسف - فإن أدائك يظل من الدرجة الأولى على مستوى الاحتراف ، أداء غنيسا . واذا حصلت على عون من المخرج ، فهذا كسب اضافى ، ويمكنك أن تعتبر نفسك سعيد الحظ لأنك تعمل مع شخص يفهم ويهتم بالممثلين ويدبر الوقت الذى يعمل فيه معهم .

ولا يمكننى أن أوفى التحضير الجيد حقه من الأهمية والاهتمام . لا بد أن تبحث عن تلك الوسائل التى تصلح لك والتي تنقلك الى منسوب الأداء السليم خلال لحظة واحدة ، فاحيانا ما تكون اللحظة الواحدة هي كل ما يتوفر لك ، لتقصير من شخص آخر ، أو لاعادة كتابة السيناريو في آخر دقيقة . ان المخرجين لا يعرفون ، ولا يفهم ، اذا لم يكن قد توفر لك وقت كاف للتحضير ، وكل ما يفهم هو ما يروونه أمامهم على الشاشة . والطريقة الوحيدة لكي تحمي نفسك ولتتأكد من أنك ستبدو جيدا أمامهم

هى أن تعد نفسك تماما كممثل ، بحيث يؤدى جسدك وذهنك وحواسك وعواطفك كل ما تطلب منها أن تؤديه فى الوقت المناسب . ثم قم بتحضير كل لحظة فى الليلة التى تسبق تنفيذها . ان التحضير الكامل هو الذى يفرق بين المحترف والهاوى .

ومن الأمور المؤلمة جدا لأغلب الممثلين موضوع **رفض الأدوار** . ان جزءا من مقدرة الممثل على النجاح يكمن فى أن يشاهده المتفرجون تحت الأضواء المناسبة له . ولكى يشاهدهك المتفرجون تحت الأضواء المناسبة لك يعنى أن تقبل الأدوار التى تعرف انك قادر على تأديتها وانها تناسبك . (اننى اتحدث عن عملك فى دنيا الاحتراف ، وليس عن عملك فى فصل دراسى أو فى مكان تجريبى بعيد فى موسم الصيف ، فهناك يمكنك أن تأخذ راحتك فيما تفعل) .

من المهم أن تكون لديك صورة صادقة عن نفسك ، يمكنك أن تساعدك على أن تعرف كيف تبدو ، وأى قسم من الجودة يمكنك أن تشعه ، وأى الشخصيات يمكنك أن تكون مقنعا فيها ، وأى الشخصيات سيكون من الصعب عليك أو من المستحيل أن تكون مقنعا فيها . من الصعب أن ترفض عرضا لعمل ، ولكن أحيانا وعلى المدى الطويل يكون هذا هو الطريق الى الحصول على أكبر دخل ولكى يمتد عملك الناجح الى أقصى ما يمكن . اعرف حدودك . وفى الوقت نفسه ، **واجه نقاط تفوقك وقوتك** .

وأكثر الاحتمالات أنك ستستغرق بعض الوقت حتى تبدأ عملك كمحترف . وأسوأ غلطة يمكن أن يقرنها أى ممثل شاب هى أن يبقى بلا عمل خلال فترة الانتظار . لا يلقى أن تبذل جهدا متوسطا لكى تمل فى فيلم أو مسرحية بعيدا عن قيود النقابات والاتحادات . أما التصرف العاقل فهو أن تستغل فترة الانتظار فى أن ترتبط بأى جانب من جوانب صناعة الترفيه والتسليه . من الأفضل كثيرا أن تكنس الاستديو عن أن تفصل الأطباق فى أحد المطاعم ؛ لأنك فى الحالة الأولى تكون داخل المكان . من الأفضل أن تعمل سكرتيرا لمنتج أو لكاتب عن أن تكون أحسن بالعمالة فى منطقة برودواى .

اعمل بلا مقابل فى أحد الأفلام التى لا تتبع النقابات ، أو اعمل وراء الكواليس فى أحد المسارح اذا لم يمكنك أن تظهر على خشبة نفس المسرح . انك تصبح بهذه الطريقة عضوا فى مجموعة عاملة ، انك تقضى وقتك داخل صناعة الترفيه ، وما دمت تفعل هذا فانت تتعلم أشياء جديدة وتنمو قليلا . كما أنك ستكون أكثر إدراكا لما يدور وأكثر احتمالا لأن تكون فى المكان المناسب فى الوقت المناسب . انها غالبا أهم خطوة من بين كل الخطوات : أن تكون فى المكان المناسب فى الوقت المناسب . وهناك شئ آخر يمكنك أن تفعله وأنت فى فترة الانتظار حتى تصبح

نجما • هل تدرك أن أكثر العاملين في هذه الصناعة يعتبرون أن الممثلين مصدر ازعاج ؟ انهم كذلك • يعود هذا في الغالب الى أن الممثلين يتكلمون أساسا عن أنفسهم • وهذا أمر مفهوم ، فالممثل هو المحترف الوحيد الذي يكون دائما خارج العمل أو يكاد أن يخرج منه - إنه الوحيد الذي يبحث دائما عن تعاقده القادم • وليس غريبا ، وهو على هذا الحال من عدم الاطمئنان ، ان يفكر في نفسه ويتحدث عنها دائما • انه أمر مفهوم ، ولكنه في الوقت نفسه مصدر ازعاج وتبرم • لهذا عليك ان تستغل وقت الانتظار الخالي لكي تبحث عن اهتمامات جديدة • ابحث عن أشياء خارج عالم الترفيه تثير اهتمامك ، وخصص لها بعض الوقت • قابل اشخاصا من خارج هذه الصناعة • تحدث اليهم ، ان هذا سيساعدك في مهنتك كممثل •

وإذا وجهت جانبا من اهتمامك خارج المحيط الضيق الخاص بالسينما والتليفزيون ، فقله تتحول الى شخص مثير للاهتمام يتمتع المنتجون والمخرجون بصحبته • وكلنا نعرف الثمن الذي سوف يدفعونه من أجل ذلك •

النجوم

ما الذى يصنع النجوم ؟ هذا سؤال رائع ، وكنت أتمنى أن تكون لدى إجابة رائعة عليه . ولكننى أعرف بعض النظريات ، ويسعدنى أن اقتسبها معكم .

ولا جدوى من مناقشة صفة السحر ، لأننى لا أعرف مكوناتها . اننى أعرف أنها صفة يمتلكها كل النجوم ويملكها كل القادة العظام . ولكننى لا أعرف من أين تاتى . دعنا نقول اذا ان النجم العظيم له سحره ، ايا كان هذا ، ولنتنقل الى الأشياء الأخرى .

وقبل أن نتابع مناقشة ما الذى يصنع النجم ، فلنسال سؤالاً آخر له ارتباط بالموضوع : ما الذى يصنع الممثل الجيد ؟ هناك عدة آراء . اننى اعتقد أن الممثل الجيد هو :

- ١ - شخص يمكنه أن يوضح للمتفرجين ما الذى يدور حوله الموضوع .
- ٢ - شخص يمكنه أن يثير اهتمام المتفرجين بالقدر الكافى لأن يحصلهم يريدون البقاء فى مقاعدهم ليراقبوا التمثيل .
- ٣ - (وربما يكون هذا هو الأهم) شخص يمكنه أن يحرك المتفرجين . لا يهم هنا ان كانت قراءة جملة تمت برداءة ، أو أن عاطفة ما لم يتم تنفيذها . ان ما يهم فى النهاية ، وهو الشيء الوحيد الذى يهم فى النهاية ، هو أن المتفرجين قد غرهم الموضوع ، واعتقدوا وانهم سيجعلوا يشاهدون ، وانهم تحركوا . ومن المؤكد أن وين وكوبر وبيك وجون كراوفورد وبريارد ستانويك وجون وودوارد وآن بانكروفت وجليندا جاكسون كلهم يحققون هذه الأهداف . هل يهمنا حقيقة ، ما اذا كان كل منهم ينطبق عليه أحد الآراء الموضوعية حول ما الذى يكون التمثيل الجيد ؟

ما الذى يهم اذا لم يتمكن النجم السينمائى من النجاح فى المسرح ؟ لا أحد يطلب منه هذا . ليس عليه أن يفعل هذا ، وربما أنه لا يريد أن يفعله . ان وسيلته هى السينما . ما الذى يهم اذا لم ينجح النجم المسرحى العظيم بالمعنى المألوف . فى السينما ؟ ان النجوم قلبا يقدرتون على الاجادة

فى كلا الوسييلتين ، فكل وسيلة منهما مختلفة ، ولها متطلبات مختلفة ، ولها جمهور مختلف بلا شك . ان جمهور التلفزيون والسينما يتكون الى حد كبير من أشخاص لم يسبق لهم ولن يحدث لهم أن يشاهدوا مسرحية ، أو من أشخاص قد لا يرون الا عددا قليلا جدا من المسرحيات طوال حياتهم . ان أغلب الأشخاص فى هذا الجمهور يحكون على التمثيل بمعايير مختلفة عن جمهور المسرح . ان الفيلم السينمائى المتوسط يصل الى عدد من المتفرجين لا تأمل أى مسرحية أن تصل اليه ، والحلقة التلفزيونية المتوسطة تصل الى جمهور أكبر فى عدده مما يقدر أن يصل اليه أغلب أفلام السينما . وإذا عدنا الى الوراء الى تعريف التمثيل الذى يؤكد حاجة الممثل لأن ينقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين ، ألا يكفى أن يقوم الممثل السينمائى بذلك وأن يتمتع المتفرجون بتواجدهم أمامه وبأنهم قد عايشوا شيئا يسرههم بعد ذلك أن يكونوا قد عايشوه ؟ ربما يلزمنا أن نغير تعبير ممثل « جيد » الى ممثل « مؤثر » . اذا كان الممثلون مؤثرين ، فانهم يفعلون ما هو مطلوب فعله ، وإذا كنت أنا كاتباً أو مخرجاً أو منتجاً لفيلم سينمائى ، فهذا هو النوع من الممثلين الذى أريده ، حتى ولو كانوا لا يقدررون على تمثيل دور هاملت أو ليدى ماكبث . وكنت لعدة سنوات أبنى دهشتى ، وربما شاركتى فى ذلك كل من يعمل فى هذه الصناعة ، لفهم لماذا أصبح بعض الممثلين نجوماً ولماذا استمروا نجوماً . انهم أولئك الأشخاص الذين أتحدث عنهم ، فأنسا لا أقصد النجوم الذين يظهرون فجأة ثم يختفون بنفس الطريقة تقريباً . وبجست من جودة ما أو من طريقة تناول الأدوار تكون مشتركة بينهم ، ولكننى لم أصل الى شئ . (تذكر الآن ، اننى أتحدث عن نجم السينما أو التلفزيون) ، وليس عن النجم المسرحى ، فهذا من فصيلة مختلفة من علة اعتبارات) . ثم اتضح لى أخيراً أحد العناصر الرئيسية .

كان الرجل الأول فى أحد المسلسلات التلفزيونية لشركة اى . بى . سى . مثلاً ممن أحب عملهم كثيراً ، ولكنه لم يتحول أبداً الى نجم كبير . وبدأت أفحص هذه الحالة خلال مشهد كان هذا الممثل يواجه فيه عدداً من الأشخاص الذين يعرف أنهم يريدون تحطيمه . وقد حاصروه فى ممر ممتد ، وعندما أحس بفرع كبير ، وبأن أحداً لا يقف الى جانبه ، صاح « الحقونى ، الحقونى » . ولز كنت فى مكانه لأحسست بنفس الاحساس بالضبط : كنت سافزع بنفس القدر ، ان لم يكن أكثر ، وربما كنت أصبح أيضاً « الحقونى » بصوت أعلى مما فعل : ولكننى بدأت أدرك أن استجاباته ليست استجابات قوية ، وليست استجابات بطولية ، بالرغم من أنه كان حسب مفهوم الاصطلاح بطل هذا المسلسل . وبدأت أعود بفكرى الى أعمال النجوم من أمثال جارى كوبر وهامرى بوجارت وكلاوك

جيبيل وسبنسر قراسى - من النجوم الكبار فعلا - وتوصلت الى نتيجة ان الفرق بين عملهم وعمل الممثل الذى كنت افحص حالته يكمن فى اختيار بسيط جدا : انهم كانوا يختارون استجابات قوية بطولية .

ان النجم يؤدى دور بطل لا يفزع اى خطر . . انه يدرك ان الخطر موجود ، وهو مصمم على البقاء على قيد الحياة ، ولكنه بدلا من أن يذبح الاحساس بالخوف يسيطر عليه ، فانه يتصرف تصرفا كله حيوية وحركة ، وهو ان يحل المشكلة ويبقى على قيد الحياة . قد يسير جارى كوبر فى شوارع فى احدى مدن الغرب ، وفى يده مسلسل به طلقتان فقط وهو يعلم ان هناك ستة رجال فوق أسطح بيوت مختلفة يترصدون به ليقتلوه . ان الممثل من نوعية جارى كوبر يدرك أن الموت قريب ، ولكنه لا يهتم بما فى هذا الموقف من فزع ، ان كل اهتمامه موجه الى حاجته الى البقاء حيا ، بأن يجد طريقة لحل المشكلة .

ان هذه الجملة الأخيرة لها أهميتها ومغزاها . وبدلا من أن تسيطر المشكلة على الممثل ، فانه يفعل كل ما هو ضرورى لحل هذه المشكلة . ليس الواقع أن الشخص الذى نحترمه والذى نحبه ونريد أن نسير وراءه ، هو الشخص الذى يواجه اى مشكلة ثم يتقدم ليجد الطريق لكى يتغلب عليها ؟

هل هذا تبسيط للأمور مبالغ فيه ؟ قد يكون الأمر كذلك ، ولكن يبدو أنه الواقع أيضا . انه واقع له أهميته ومغزاها ، وواقع يتفق مع كل حالات الفحص والاختيار . راقب اى نجم فى السينما أو التلفزيون ستجد أن هذه القاعدة سارية المفعول .

وربما كانت المشكلة فى أن أغلب الممثلين الذين اتحدث عنهم لم تتوفر لهم لا المهبة ولا القدرة العاطفية لكى يعايشوا أو يمثلوا الخوف . وأشك فى صلب هذا ، وان كان بعض أكثر ممثل السينما نجاحا فى زماننا ، مثل **جارى كوبر وجون واين** ، قد اتهموا بأنهم ممثلون رديئون . وأرى أننا فى حاجة لكى نعيد فحص التعريف العادى للتحليل الجيد . قبل أن ندين هؤلاء الممثلين الذين أنفق الناس مئات الملايين من الدولارات لكى يشاهدوهم .

واكتشفت صفة أخرى من صفات النجوم وأنا أتابع كوميديا مواقف للتليفزيون . لقد أزعجتني المثلة الرئيسية : **دون** . ان أعرف لذلك سببا . ان المثلة جيدة تماما (وإن كانت لم تصبح نجمة كبيرة) . وكان المسلسل ناجحا (وإن كنت أعتقد أن السبب الرئيسى لنجاحه هو أنه كان يعرض بين مسلسلين آخرين ممتازين . حقا نجاحا كبيرا) . وإنهاء نصيبى . قالت زوجتى : « لا يبدو عليها أنها يمكن أن تتأثر عاطفيا » . لقد حدثت زوجتى بتلقائيتها احدى الخصائص الهامة جدا بالنسبة

لأى نجم ٠٠ ان الناس يتأثرون عاطفيا • والممثلون يعبرون عن الناس ،
 وإذا أرادوا أن يتوحد معهم المتفرجون وأن يشتركوا معهم فى المشاعر وأن
 يحبوهم ، فيجب عليهم أيضا أن يكونوا قابليين للتأثر بما يدور •
 وقد يكون النموذج الكلاسيكى للسيدة القوية هو ليدى ماكيت •
 وأول خاطر فى فهم وتفسير الدور هو اكسابها قوة أكثر مما يمتلك ماكيت
 نفسه ، فهي صاحبة الطموح الأكبر والمحركة لتراجيديا العديد من المذابح •
 ومع ذلك فإن هذه المآسى تصيبها بالجنون وتقودها فى النهاية الى موتها •
 اذّ فهي تتأثر بما يدور بالرغم من قوتها الظاهرية - والا لكانت الوحيدة
 التى تظل على قيد الحياة فى نهاية المسرحية • وكان من الصعب ادراك
 هذه التراجيديا دون توفر عنصر التأثر بما يدور ، وكان شكسبير يملك
 حسا سليما عندما قاد هذه الشخصية فى هذا الاتجاه • وللأسف ، لم
 يتوفر لبعض الممثلات الاحساس والادراك اللازمين لكى تؤدى كل منهن
 الدور بهذه الطريقة ، وبعض الممثلات اللاتى أدّين هذا الدور لم يعبرن
 عن هذه القيمة الهامة جدا •

ويتضح أيضا تعرض النجوم الرجال الناجحين لخاصية التأثر بما
 يدور - ليس على مستوى الضعف ، ولكن على المستوى العاطفى • وأحد
 الأمثلة الممتازة التى اذكراها فى هذه الناحية ، هى النجم همفري بوجارت •
 ولنفحص الفيلم الكلاسيكى « كازا بلانكا » • ان بوجارت قوى جدا ، صلد
 كالصخرة ، يقوم وحده بكل شيء ، ومع ذلك فهو يتأثر بما يدور حوله •
 وتجدد وراء كل هذه الصورة وكأنه قطة مدلل •

ان خاصية التأثر بما يدور - ووجود تصدع فى الدرع الواقى
 مما يدع المتفرجين يعرفون أنك آدمى ، وانك قد تصاب ، وانك عرضة
 للمفشل ، وان لك كعب أخيل - هى التى تضيف القوة الحقيقية للشخصية •
 ان القرار بأن تشق طريقك وان كنت قد لا تفضل ذلك - لكى تواجه
 العوائق وتتغلب عليها بالرغم من حقيقة انك لست مصنوعا من فولاذ
 لا يمكن اختراقه - هو أقوى ما يؤثر فى المتفرجين • ان شخصية سوبرمان
 تنجح تباعا فى المجالات ، ولكنها لا تلقى نفس القبول فى عالم سينما
 الترفيه •

هل يمكن لمدرس التمثيل أن يساعدك فى الوصول الى التعبير عن
 خاصية التأثير بما يدور ؟ ربما ، ولكن فقط فى حالة اذا كنت تنوى أن
 تكشف عن عواطفك وأن تعرض أحاسيسك الحقيقية • فغالبا ما يكون
 غياب خاصية التأثر بما يدور ، نتيجة لتمسك الممثل بالدفئ انقوى
 ولرفضه اظهار أى ضعف ، اعتقادا منه أن ذلك يقلل من قدره ويعبر عن
 خوفه من أى اصابة أو أذى • وما لم توضح انه من الممكن أن تصاب ،
 وانك تهتم فعلا بالأشياء على المستوى الشخصى ، حتى ولو اعتبر الغير هذه

المشاعر ضعفا ، فلن نشع أى احساس بالتأثر بما يدور • وسوف تؤدى دورا ينتقل من لحظة الى لحظة بطريقة تجعل المتفرجين لا يشعرون بأى تجاوب حقيقى •

وهناك صفة أخرى يمكننا أن نجعلها فى كل نجم - وهى صفة من الممكن تسميتها لحسن الحظ - هى قوة النفوذ ، التى تبعث على الاحترام والثقة • فمن المهم أن كل ما تفعله خلال أدائك يتم يقين وتصميم ، وبوضوح وإيجاز فى الحركة • ان هذه التصرفات تكون احساسا بقوة النفوذ ، والمثل الذى يعمل بقوة نفوذ هو الذى يحظى باهتمام المتفرجين . راقب ما يدور حولك فى الحياة الفعلية ، ولاحظ ان كنت تدرك وجود الشخص ذى النفوذ القوى •

وأيما كان ما تفعله ، فمن المهم أن تؤمن بأن اختيارك هو الاختيار الصحيح ، الاختيار الوحيد ، الاختيار الذى لا يمكن تجنبه • ثم اتجه اليه بكل ما تملك • وحتى اذا كنت قد توصلت الى الاختيار الخطأ ، فانك اذا أدبته بقوة نفوذ ، فمن المحتمل أن نصف المتفرجين على الأقل لن يعرفوا أنك أخطأت ، لأنك تكون قد فعلته أو قلته بقدر كاف من الاقتناع •

وفى إحدى دوراتنا الدراسية مع دكتور براندون ، أدهشنا أن نكتشف أن بعض الناس ، بل عددا كبيرا من الناس ، لا يقدرّون على أن يقولوا أمام باقى المجموعة ليقولوا لكل فرد منهم : « لى الحق أن أكون حيا » أو « لى الحق أن أقف هنا » • وكان من الصعب عليهم بالمثل أن يقولوا : « اننى اتحمل كل المسؤولية عن كل ما أقوله » أو « اننى اتحمل كل المسؤولية عن كل ما أفعله » • ان عددا مذهلا منا تنقصهم قوة النفوذ اللازمة ، لا لى تكون ممثلين ناجحين فقط ، بل لى تكون ناجحين وسعداء كبشر •

حاول أن تصرف ان كان يمكنك أن تقول هذه الأشياء باحساس مقنع سهل • واذا كنت لا تقدر ، قف فى وضع مريح واستمر فى قولها حتى تبدأ فى تصديقها والثقة بها • ثم استمر فى قولها بعد ذلك ، أو انضم الى مجموعة من الأصدقاء أو الممثلين وافعل ذلك هناك ، فمن الضرورى أن تجد فى نفسك القوة والأمان لى تقولها لعدد من الأشخاص • ولا تخدع نفسك ، بأن تعتقد أن مجرد ذكر الكلمات يكفى • يجب أن تقولها وأنت تؤمن بها حقيقة وبشجاعة من أعماقك حتى تكون قد حققت ما هو ضرورى •

وعلم التأكله هو أحد خطايا التمثيل القائلة • اذا كنت ستذهب الى مكان ما ، اذهب الى هناك • اذا كنت ستتحرك الى مقعد ما ، تحرك اليه • • واذا كنت ستتحرك الى شخص ما ، تحرك الى ذلك الشخص • •

وإذا كنت ستخرج من المحجرة ، أخرج كما لو كان لك غرض ومكان تقصد
أن تصل إليه . أن الممثل المتردد غير واضح الخطى يتسبب في عدم
الراحة لمن يشاهده . وإيا كان ما تفعله أو تقوله ، افعله أو قلّه كما
لو كان هذا هو الشيء الوحيد الصائب والممكن والذي لا يمكن تجنبه
مما يمكن أن تفعله أو تقوله هذه الشخصية في حياتها ، وافعل ذلك عن
ثقة . ونتيجة هذا طبيعة الحال ، هو أن تثق بأنك ممثل جيد ومؤثر -
وأنت تعرف ما تفعل وأنت تنتمي إلى مكان التصوير أمام آلة التصوير
ولك كل الحق في أن تكون هناك .

والجانب الآخر من هذه العملة هي أن تكون قادرا على تقييم نفسك
بطريقة صادقة تماما وأن تقبل هذا التقييم بكل شعورك . فليس في
امكان كل الناس عندما ينظرون في المرأة أن يروا كل الأشياء التي تعجبهم
في أنفسهم وكل الأشياء التي لا تعجبهم . فغالبا ما ننشغل بما لا يرضينا
في أنفسنا وننسحب إلى أصغر بسببه . لقد قررنا أننا غير جديرين وغير
أكفاء ، وعندما نمثل فإننا نعرض هذا الاحساس بعدم الجدارة وعدم
الكفاءة بنفوذ قوي لأن هذا هو ما نؤمن به .

افحص كل ما هو جيد في نفسك . افحص كل الأشياء التي تجيد
عملها كممثل ، وتقبلها كإشياء أنت تجيد عملها ، ثم انظر بأمانة إلى
الأشياء التي لا يجيد عملها . ولكل منا حدوده . ولا يوجد ممثل بيننا
يختلف عن هذا . ولا يعني ذلك أنك ممثل غير كامل ، انه يعني فقط أنك
من البشر ، وأنت تملك آلة مستقلة قائمة بذاتها ، لا يمكن أن تكون كل
شيء بالنسبة لكل الناس .

اعرف مصادر قوتك ، نمها وطورها واجعلها أكثر قوة . واعرف
مكامن ضعفك ، واعمل لصالحها وحولها إلى مصادر قوة بقدر ما يمكنك .
واجه حدودك وقيودك بشجاعة وتقبل ثم دعها جانبا في الوقت الحاضر .
واجه حقيقة أنك لست عظيما كممثل تراجيديا أو أنك لست عظيما كممثل
كوميديا ، ببطل ما تواجه حقيقة أنك لن تكون قادرا على أن تضي في
الأوبرا .

أن عدم القدرة على الغناء في الأوبرا لا تسبب مشكلة لأغلب الناس .
أنهم يتقبلون هذا ولا يحاولون أن يتخذوا من الغناء في الأوبرا مهنة لهم .
وهي ليست مشكلة أيضا لأغلب المطربين الجوبريين وأكثرهم نجاحا .
لماذا إذا تجد صعوبة في أن تقول بنفسك : « لنني ممثل تراجيديا رائع ،
ولا يمكنني أن أمثل الأدوار الهزلية » ؟

لا تيأس ، فاحيانا ما تكون عدم القدرة على أداء أشياء معينة أمرا
مؤقتا ، يمكن للموه أن يتغلب عليه عندما ينضج كمشخص ، وكممثل .
وخلال تلك المرحلة لا تحطم نفسك ولا ما برصلت إليه بيجرد الإصرار على

فعل تلك الأشياء •

ان السينما بحكم الفتها وصفاتها الحميمة ، وسيلة للتعبير تعتمد على توزيع الأدوار النمطية • وأفضل ما يمكنك ان تفعله لصالح مستقبلك المهني أن تبحث عن النمط الذى تنتمى اليه بصدق وأن تطور نفسك وأن تنمو من هناك • لا تخدع نفسك عن ذلك النمط الذى تعتقد أنه أنت أو أنك تريد أن تكونه •

وهناك سؤالان أسألهما لأغلب الطلبة الجدد الذين يحضرون الى مكان تدريب الممثلين ، وهما : « أى نوع من الأدوار تفضل لنفسك ؟ » و « من هو الممثل أو المثلة الذى يؤدي الأدوار التى تريد أن تؤديها أنت ؟ » وأجد فى عدد مدهش من الحالات أنهم يرون أنفسهم كممثل أدوار رئيسية ، بينما هم بلا منازع ممثلو شخصيات • انهم يرون أنفسهم فى نوعيات ذات قالب واضح مثل رجال العصابات أو البلطجية •

ونصيحتى لهؤلاء أن يدعوا جانبا المفاهيم المسبقة عن أى نوع من الممثلين والممثلات يكونون ، وليبدأوا ببساطة فى العمل - ليحسوا نساعدهم على أن يعثروا على الأشياء التى يؤدونها بأفضل طريقة ، ثم يطوروا هذه الأشياء الى مستوى الاحتراف • ويمكنهم بعدئذ عندما تسمح الفرصة للتجربة أن يخرجوا الى دور مختلف لتوسيع قدراتهم التمثيلية • ونصيحتى اليك هى نفس الشيء • اذهب الى بعض الأصدقاء الذين تثق فيهم ، والذين يكونون صادقين معك ، وابحث عن تكون • ثم استغل ذلك الى أقصى مدى ، مع الاستمرار فى اجراء التجارب على أدوار يمكنك أن « تتمطى » فيها وأن تتوسع ، حتى تصبح آلتك بمرور الوقت أكثر تنوعا وأكثر قدرة على أداء أشياء لم تكن تقدر عليها منذ سنوات •

وفى النهاية ، فإن الجمهور ، والجمهور فقط ، هو الذى سيحدد من يكون نجما • ومهما كنت موهوبا ، ومهما كان رأى زملائك فى المهنة فيك ، فما لم يجذب المتفرجون اليك ، لن يقدر لك أن تصبح نجما • ان كل شخص فى صناعة الترفيه يجب أن يكتشف نجما ، ولكن لا أحد يمكنه أن يفعل ذلك فى كل مرة •

ان الجمهور متقلب وغالبا ما يثير العكسة • عندما أجرينا اختبارا على الحلقات الأولى من مسلسل « الرجل والمدينة » بطولة انتونى كوين ، سجل كوين ٩٤ فى المائة من تقدير « ممتاز ومحبوب » وهو أهل معدل وصل اليه أى ممثل خلال كل الاختبارات الماثلة • الا أن فرحتنا لم تطل ، نتيجة لأنه كان هناك كلب اسمه سام فى المسلسل الذى يحمل اسم « هوندو » ، سجل ٩٥ فى المائة من نفس التقدير • وعلى فكرة ، لم نذكر هذا مطلقا لانتونى كوين •

خاتمة

أتوقع مع مرور الوقت أن يتم تعديل هذا الكتاب عدة مرات ، لأننى أحب أن أعتقد أننا دائما فى مرحلة دراسة • وأنا أعتقد مع ذلك أن هذه الصفحات تصلح كنقطة بداية وأمل أن تكونوا قد وجدتم فيها المعرفة الى جانب المتعة ، وهى متعة تماثل تلك التى وجدتها فى العمل مع تلاميذى والتى ساعدتنى على أن أصبغ ما كتبتة •

وبعد أن نظمنا مركزا لتدريب ممثلى السينما ، جاءنى تلميذ أعتقد بلاشك انه كان أكثر الشبان الذين التقيت بهم فى حياتى حظا من حيث التنشئة الناعمة • كان فى قمة الخجل مع الفتيات وكان يجد صعوبة متناهية فى خلق أى اتصال من أى نوع كان خلال التمارين والمشاهد التى كان يشترك فيها •

وأعددت له فى أحد الأيام تدريبا على الارتجال كان يقوم فيه بدور بائع سيارات مستعملة ، وكانت واحدة من أجمل فتيات الفصل تقوم فيه بدور المشترية • وكان هدفه أن يجعلها تذهب معه لتناول العشاء ، وكنا قد لغطنا نظره الى انه من المسموح له أن يفعل أو يقول أى شئ يريدته حتى يحقق هدفه • وكانت له هذه الحرية دائما بطبيعة الحال ، وانما ذكرنا ذلك له نصا فى هذه المرة عن قصد • وقبل أن ينتهى هذا التدريب على الارتجال ، كان قد لف ذراعه حول الفتاة وجلسا يتمتعان بصحبة أحدهما للآخر الى أقصى حد • وعندما ناديت أخيرا على إيقاف التدريب ، التفت ناحيتى وعلى وجهه ابتسامة عريضة وقال معبرا عن مدى تمتعه : « لقد كان هذا التمثيل مثل قطعة الكعك » •

وهكذا يجب أن يكون الأمر بالنسبة لكل ممثل • يجب أن يكون التمثيل ممثما ومرضيا • أما اذا كان دائما عملا قاسيا واجهادا فأغلب الظن انك لا تجيد تأديته أو انك يجب ألا تكون ممثلا • والأخ ، تناول « قطعة من الكعك » •

● ● كتب صدرت عن مشروع الألف كتاب (الثاني)

| اسم الكتاب | المؤلف |
|---|------------------------|
| ١ - أحلام الاعلام وقصص أخرى | برتراند رسل |
| ٢ - الألكترونيات والحياة الحديثة | ي . رادونسكايا . |
| ٣ - نقطة مقابل نقطة | الدس هكسلى . |
| ٤ - الجغرافيا فى مائة عام | ت . و . قريمان |
| ٥ - الثقافة والمجتمع | رايموند وليامز |
| ٦ - تاريخ العلم والتكنولوجيا . ج ٢ | ر . ج . فوربس |
| القرن الثامن عشر والتاسع عشر | ليستر ديل راي |
| ٧ - الأرض الغامضة | والتر ألن |
| ٨ - الرواية الانجليزية | لويس فارچاس |
| ٩ - المرشد الى فن المسرح | فرانسوا دوماس |
| ١٠ - آلهة مصر | د . قدرى حفى وأخرون |
| ١١ - الانسان المصرى على الشاشة | أولج فولكف |
| ١٢ - القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة | هاشم النحاس |
| ١٣ - الهوية القومية فى السينما العربية | |
| ١٤ - مجموعات النقود | ديفيد وليام ماك دونالد |
| صيانتها . تصنيها . عرضها | عزيز الشوان |
| ١٥ - الموسيقى - تعبير نفسى - ومنطق | د . محسن جاسم الموسوى |
| ١٦ - عصر الرواية - مقال فى النوع الأدبى | أشرف س . بى كوكس |
| ١٧ - ديبلان توماس | جون لويس |
| ١٨ - الانسان ذلك الانسان الفريد | |
| ١٩ - السرواية الحديثة . الانجليزية - | |
| والفرنسية ج ١ | بول ويست |
| ٢٠ - المسرح المصرى المعاصر . أصله وبدايته . عهد المحطى شعراوى | |
| ٢١ - على محمود طه . الشاعر والانسان | أنور المعداوى |
| ٢٢ - القوة النفسية للأمرام | بيل شول وانثييت |
| ٢٣ - فن الترجمة | د . صفاء خلوصى |
| ٢٤ - تولستوى | رالف ثى ماثلو |
| ٢٥ - سستندال | فيكتور برومبير |
| ٢٦ - رسائل وأحاديث من المنفى | فيكتور هوجو |
| ٢٧ - الجزء والكل (مصاورات فى مضمار فيرنر هيزنبرج | |
| الفيزياء الذرية) | |
| ٢٨ - التراث الغامض ماركس والماركسيون | سيدنى هوك |

- ٢٩ - فن الألب الروائي عند تولستوى ف • ع أدنيكوف
- ٣٠ - أدب الأطفال • (فلسفته - فنونه - وسائطه)
- ٣١ - أحمد حسن الزيات • كاتبنا وناقدا هادى نعمان الهيتى
- ٣٢ - أعلام العرب فى الكيمياء د • نعمة رحيم العزاوى
- ٣٣ - فكرة المسرح د • فاضل أحمد الطائى
- ٣٤ - الجحيم فرنسيس فرجون
- ٣٥ - صنع القرار - السياسى فى منظمات الادارة العامة هفرى باربوس
- ٣٦ - التطور الحضارى للانسان (ارتقاء الانسان) السيد عليوة
- ٣٧ - هل نستطيع تعليم الاخلاق للأطفال ؟ جوكوب برونوفسكى
- ٣٨ - تربية الدواجن د • روجر ستروجان
- ٣٩ - أوتوى وعالمهم فى مصر القديمة كاتى ثير
- ٤٠ - النمل والطب ا • مسينر
- ٤١ - سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى جوزيف داموس
- ٤٢ - سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤ د • لينوار تشامبرز رايت
- ٤٣ - كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة د • جون شندلر
- ٤٤ - الصحافة بيير البيير
- ٤٥ - أثر الكوميديا الالهية لدانتى فى الفن التشكيلى الدكتور غبريال وهبه
- ٤٦ - الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية ويعدها د • رمسيس عوض
- ٤٧ - حركة عدم الانحياز فى عالم متغير د • محمد نعمان جلال
- ٤٨ - الفكر الأوروبى الحديث ج ١ فرانكلين ل • ياومر
- ٤٩ - الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى ١٨٨٥ - ١٩٨٥
- ٥٠ - التنشئة الأممية والأبناء الصغار شوكت الربيعى
- ٥١ - نظريات الفيلم الكيرى د • محيى الدين أحمد حسين
- ٥٢ - مختارات من الأدب القصصى تأليف : ج • دانلى اندرو
- ٥٣ - الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد؟ جوزيف كونراد
- ٥٤ - حرب الفضاء (دراسة تحليلية لأسلحة واستراتيجيات حرب الفضاء) د • جوهان نورشنر
- طائفة من العلماء الأمريكيتين

- ٥٥ - إدارة الصراعات الدولية (دراسة فى سياسات التعاون الدولى) د . السيد عليوة
- ٥٦ - الميكروكمبيوتر د . مصطفى عنانى
- ٥٧ - مختارات من الأدب اليابانى (الشعر - الدراما - الحكاية - القصة القصيرة) صبرى الفضل
- ٥٨ - الفكر الأوروبى الحديث ٠ ج ٢ (الاتصال والتغير فى الأفكار) من ١٦٠٠ - ١٩٥٠ فرانكلين ل . باومر
- ٥٩ - تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة جابريل باير
- ٦٠ - اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة أنطونى دى كرسينى
- ٦١ - الفكر الأوروبى الحديث ٠ ج ٣ فرانكلين ل . باومر
- ٦٢ - كتابة السيناريو للسينما هرايت سوين
- ٦٣ - الزمن وقياسه زافيلسكى ف . س
- ٦٤ - أجهزة تكييف الهواء ابراهيم القرضلاوى
- ٦٥ - الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى بيتر رداى
- ٦٦ - سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى جوزيف داهوس
- ٦٧ - التجسرية اليونانية س . م بورا
- ٦٨ - مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية د . عاصم محمد رزق
- ٦٩ - العلم والطلاب والمدارس رونالد د . سمبسون
- ٧٠ - الشوارع المصرى والفكر و ثورمان ه . اندرسون
- ٧١ - حوار حول التنمية د . انور عبد الملك
- ٧٢ - تبسيط الكيمياء والت رومسكو
- ٧٣ - العادات والتقاليد المصرية فريد هيس
- ٧٤ - التذوق السينمائى مون بوركهارت
- ٧٥ - التخطيط السياحى آلان كاسببائى
- ٧٦ - البذور الكونية سامى عبد المعطى
- ٧٧ - دراما الشاشة فريد هويل
- ٧٨ - الهيروين والايذز شاندرا ويكرا ماسينج
- ٧٩ - مسور افريقية حسين حلمى المهندس
- ٨٠ - نجيب محفوظ على الشاشة روى روير رتسول
- ٨١ - الفكر الأوروبى الحديث ج ٤ دوركاس ماكلينتوك
- هاشم النحاس
- فرانكلين ل . باومر

- ٨٢ - الكمبيوتر في مجالات الحياة
٨٣ - دراما الشاشة ج ٢
٨٤ - المخدرات: حقائق اجتماعية ونفسية
٨٥ - وظائف الأعضاء من الألف إلى الياء
٨٦ - الهندسة الوراثية
٨٧ - تربية أسماك الزينة
٨٨ - كتب غيرت الفكر الانساني
٨٩ - الفلسفة وقضايا العصر ج ١
٩٠ - الفكر التاريخي عند الاغريق
٩١ - قضايا وملامح الفن التشكيلي
٩٢ - التغذية في البلدان النامية
٩٣ - الفلسفة وقضايا العصر ج ٢
٩٤ - بداية بلا نهاية
٩٥ - الحرف والصناعات في مصر الاسلامية
٩٦ - حوار حول النظامين الرئيسيين للسكون ج ١
٩٧ - حوار حول النظامين الرئيسيين للسكون ج ٢
٩٨ - حوار حول النظامين الرئيسيين للسكون ج ٣
٩٩ - الارهاب
١٠٠ - اغنيات
١٠١ - القبيلة الثالثة عشرة
١٠٢ - الفلسفة وقضايا العصر ج ٣
١٠٣ - العلم والتكنولوجيا
١٠٤ - الاساطير الافريقية
١٠٥ - التوافق النفسي
١٠٦ - الدياليز الجرافي
١٠٧ - لغة الصورة
١٠٨ - الثورة الاجتماعية في اليابان
٠ د محمود سري طه
٠ حسين حلمي المهندس
٠ نيتز لورن
٠ الياء بويريس فيدرويتش سيرجيف
٠ ويليام بيتز
٠ ديفيد الدرتون
٠ احمد محمد الشنواني
٠ جمعا : جون ر ٠ بورر
٠ وميلتون جولد ينجر
٠ ارنولد توينبي
٠ صالح رضا
٠ م ٠ ه ٠ كنج وآخرون
٠ جمعا : جون ر ٠ بورر
٠ وميلتون جولدينجر
٠ جورج جاموف
٠ السيد طه ابو سديره
٠ جاليليو جاليليه
٠ جاليليو جاليليه
٠ جاليليو جاليليه
٠ اريك موريس ، آلان هو
٠ سيريل الدريد
٠ آرثر كيستلر
٠ جمعا : جون ر ٠ بورر
٠ وميلتون جولدينجر
٠ ر ٠ ج ٠ فويس
٠ ج ٠ ديكسترو
٠ كوفلان
٠ توماس ٠ هاريس
٠ روى ارمز
٠ ناجاي متشينو

اسم الكتاب

المؤلف

- | | |
|---------------------------|-------------------------------------|
| بول هاريسون | ١٠٩ - العالم الثالث غدا |
| ميكايل اليبى ، جيمس لفلوك | ١١٠ - الانقراض الكبير |
| أدامز فيليب وآخرون | ١١١ - دليل تنظيم المتاحف |
| فيكتور مورجان | ١١٢ - تاريخ النقود |
| اعداد محمد كمال اسماعيل | ١١٣ - التحليل والتوزيع الاوركسترالى |
| الفردوس الطوسى | ١١٤ - الشاهنامه ج ١ |
| الفردوس الطوسى | ١١٥ - الشاهنامه ج ٢ |
| بيرتون بورتر | ١١٦ - الحياة الكريمة ج ١ |
| بيرتون بورتر | ١١٧ - الحياة الكريمة ج ٢ |
| جك كرايس جونيور | ١١٨ - كتابة التاريخ فى مصر ق ١٩ |
| محمد فؤاد ، كوبريلى | ١١٩ - قيام الدولة العثمانية |
| بول كونر | ١٢٠ - العثمانيون فى أوروبا |
| اختيار واعداد صبرى الفضل | ١٢١ - مختارات من الآداب الآسيوية |
| تونى بار | ١٢٢ - التمثيل للسينما والتلفزيون |

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٢/٤٣٤٠

ISBN — 977 — 01 — 3380 — 4

للسينما والتلفزيون تقنيات وإحتياجات وقدرات الية خاصة، وعمل الممثل هنا يتأثر بهذه الأليات .

ولذا يجب ان ياتلف تماماً معها بحيث يصبح قادراً على اخذها فى الاعتبار تلقائياً، بينما يوجه اهتمامه الحقيقى لادائه . والمؤلف هنا يحاول بخبرته العريضة فى العمل فى هوليوود ان يقدم تلك الأليات بصورة عالمية يفيد منها الممثل فى كل مكان سواء اكان يعمل للسينما ام التلفزيون .

